Cuadrante



O Valleinclanismo na cultura galega (II)

Valle-Inclán en galego

Valle-Inclán e a «Sociedad de los Amigos de Galicia»

El mar arosano en Valle-Inclán

O cinema e o Retablo de Valle-Inclán

Más allá de la adaptación. Presencia de Valle-Inclán en el cine español

Del cine y sus alrededores en Valle-Inclán

Valle-Inclán: la disparidad de lo trágico

Nº 9



Vilanova de Arousa


CUADRANTE

CUADRANTE



Revista cultural da
«Asociación Amigos de Valle-Inclán»

O Valleinclanismo na cultura galega (II)

Valle-Inclán en galego

Valle-Inclán e a «Sociedad de los Amigos de Galicia»

El mar arosano en Valle-Inclán

O cinema e o Retablo *de Valle-Inclán*

Más allá de la adaptación. Presencia de Valle-Inclán en el cine español

Del cine y sus alrededores en Valle-Inclán

Valle-Inclán: la disparidad de lo trágico

Amigos
Valle-Inclán

Vilanova de Arousa

Cuadrante
Praza Vella, 9
Vilanova de Arousa
Apartado de Correos nº 66
Xullo de 2004

Director:
Gonzalo Allegue

Subdirector:
Francisco X. Charlín Pérez

Secretario de Redacción
Víctor Viana

Consello de Redacción:
Xosé Luis Axeitos
Ramón Martínez Paz
Xaquín Núñez Sabarís
Xosé Lois Vila Fariña
Ramón Torrado

Xestión e administración:
Pablo Ventoso Padín
Ángel Varela Señoráns

Ilustracións:
Marcela Santórun *(ilustración capa)*
Eugenio de la Iglesia *(Encabezamento de capítulos)*

Deseño e maquetación:
Nieves Loperena

Imprime:
Gráficas Salnés, S.L.

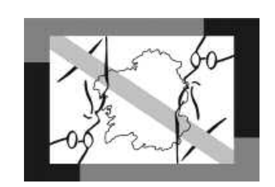
Dep. Legal: PO-4/2000

I.S.S.N.: 1698-3971

SUMARIO:



Cuadrante é membro de ARCE,
(Asociación de Revistas Culturais de España).



O VALLEINCLANISMO NA CULTURA GALEGA (II)

Xosé L. Axeitos
(Da Real Academia Galega)

Con esta segunda entrega seguiremos a facer un percorrido polo tratamento que a prensa editada en Galicia, fundamentalmente, adicou ó escritor de Vilanova. Non pretendemos máis que chamar a atención sobre as liñas esenciais que debuxa a recepción da figura e da obra do mestre de Arousa. Somos conscientes de que deixamos fóra moitos actos receptivos, algúns de gran trascendencia, como congresos e diversas publicacións académicas que, non obstante, tampouco modificarían esencialmente o noso esquema, configurado sobre dúas extremas visións: aceptación ou rexeitamento, apenas matizadas por certas posicións afíns.

Incluso certas opinións, aparentemente alonxadas destes extremos, como as do seu fillo Carlos cando denuncia o derrubo do busto de don Ramón no monte da Curotiña, rematan cunha nada discreta acusación emparentando ós anónimos autores da desfeita coas palabras aguilloadas do manifesto de Manuel Antonio.

Un dos extremos, como xa temos visto no artigo anterior, está representado pola opinión que mantén don Ricardo Carballo Calero que, con ocasión da polémica sobre a posible tradución da obra teatral de Valle ó galego, di o seguinte:

> «Lembremos o entusiasmo con que se ten acentuado o perfil galego de Valle-Inclán. Mesmo o seu anticalderonismo tería raízes nacionais galegas. Outros opinamos que *Los cuernos de Don Friolera* non reflexan a concepción do honor castellano própria dos galegos, senón mais ben a concepción do honor cavaleiresco própria do ajuda de cámara de Don Pedro Calderón. As fontes do esperpento están na picaresca española e no sainete madrileño. Mas os pangaleguistas ven-no todo baixo o aspecto de galeguidade.»[1]

No outro extremo opinións moi recentes como a de José A. Ponte Far, coñocedor das teses ó respecto do profesor Carballo Calero, saúda con entusiasmo unha *Historia de la Literatura Galega* que adica un tomo ós escritores galegos que somente escribiron en castelán. E remata así a súa proposta:

> «Resumiendo: la lengua determina a qué literatura pertenece una obra. Pero el talante, la visión del mundo que se tiene por haber nacido en una tierra tan condicionadora como la gallega, los materiales literarios que crecen y configuran todo un mundo novelístico que recrea el natural, se convierten en razones y argumentos sólidos y suficientes para considerar gallegos, en toda su amplitud y en el más generoso sentido del reconocimiento, a todos estos escritores que escribieron o escriben en castellano.»[2]

———

[1] R. Carballo Calero, «O verdadeiro Valle-Inclán» (*La Voz de Galicia*, 27-IV-1984)

[2] José A. Ponte Far, «Escritores gallegos» (*La Voz de Galicia*, 6-XII-03). Defende, con parecidos argumentos, a mesma tese en «Valle y Galicia» (*La Voz de Galicia*, 13-XII-03)

Tamén Valentín Paz Andrade, nesta última liña, manifesta argumentos parellos no seu libro *La anunciación de Valle Inclán* (Losada, Buenos Aires, 1967) e que resume nunha entrevista de Francisco Pablos:

> «Tengo la admiración de todos los escritores y, en general, todos los lectores de Valle-Inclán, tenemos por una figura tan excepcional. Pero además, venía minándome la idea de que el aspecto gallego de Valle-Inclán, es decir, sus raíces gallegas, y sobre todo, el lanzamiento de Valle-Inclán como gran escritor, ayudado por escritores gallegos, no se había difundido bastante, ni los libros biográficos y críticos sobre él resaltaban suficientemente este aliento primerizo de Galicia, a favor de figura tan importante»[3]

Con ocasión da celebración no Museo de Pontevedra dun congreso sobre Valle —coas intervencións de Varela Jácome, Lluis Pascual, Nieva, Zamora Vicente, etc— en setembro de 1983, José Ruibal publicará un artigo no que estudia polo miúdo os aspectos galegos en algunha das súas obras[4] sumándose deste xeito ós que consideran, dalgún xeito, como galega a obra de don Ramón.

Bordean esta actitude pangaleguista e cristobalista, tal como a denomina o profesor Carballo Calero[5], os artigos de Armando Fernández Mazas e de Antonio Odriozola publicados no xornal *Faro de Vigo*. O primeiro, con ocasión do Día das Letras Galegas de 1984, publica o poema de Valle-Inclán *Cantiga de vellas* como achado extraordinario. Poucos días despois e no mesmo xornal (*Faro de Vigo* 25-V-1984) contéstalle Antonio Odriozola sinalándolle as 16 veces que foi reproducido o poema entre 1910 e 1983 nun alarde de erudición hemerográfica. Este mesmo artigo de Odriozola aproveita para saudar a exhumación, novidosa, que acababa de facer o profesor Alonso Montero publicando o artigo (*Faro de Vigo* 4-V-1984) que don Ramón publicara sobre o banquete de Conxo en 1893 no xornal republicano *La Unión Republicana*.

A presencia constante de Valle Inclán nos xornais e nas publicacións periódicas de Galicia aumenta a partir dos anos sesenta. Hai razóns dabondo que explican este protagonismo do escritor de Vilanova. En primeiro lugar, a celebración do centenario do seu nacemento, en 1966, que posibilita unha serie de actos conmemorativos non exentos de certo espíritu reivindicativo, vinculado ó seu carácter inconformista, rebelde e, tamén, ó seu talante filocomunista dos últimos anos da súa vida[6], tal como nos fixeron presente, entre outros, J. Parrado que nunha carta necrolóxica dirixida a *Nueva Cultura* desde Santiago, en xaneiro de 1936, remata así:

> «Por orden expresa del difunto no se admitieron coronas ni otras ostentaciones, a pesar, no obstante los partidos obreros, republicanos, de izquierda y galleguistas mandaron colectivamente un ramo; también el P. C. mandó otro ramo y a última hora se recibió de Madrid una gran corona del Ateneo del que era socio y Presidente de Honor. Si no hubiese tan mal tiempo, hubiese habido una gran manifestación popular hacia el hombre que en España encarnaba la lucha intelectual contra el fascismo y la guerra, al hombre que era Presidente de honor de los Comités de Ayuda, etc.
>
> ¡Lástima de fortaleza que perdemos!»

Ben é certo que non sempre a presencia de don Ramón nos medios de comunicación de

[3] *La Voz de Galicia* (11-I-1968

[4] José Ruibal, «Lo gallego en las comedias bárbaras» (*Faro de Vigo*, 23-IX-1983).

[5] Así define, un tanto ironicamente, o profesor de Ferrol o cristobalismo... «certa tendéncia que se observa en moitos galegos a carregar sobre os ombros de Galiza todos os deuses ou semideuses que se manifestaron no mundo circundante e que non son demasiado notoriamente alleos á nosa terra» (*La Voz de Galicia* 27-IV-1984)

[6] Sobre os dez últimos meses da vida de Valle e as súas actividades, podemos ler o breve artigo de Diego Bernal (*Faro de Vigo*, 6-I-1992), «Ayer se cumplió el 56 aniversario de la muerte de Valle Inclán».

Galicia, que non galegos, está motivada pola loita da construcción dunha conciencia nacional. Moitas veces a anécdota protagoniza a noticia como a serie de artigos sobre o lugar de nacemento de Valle que se inicia poucos días despois do seu pasamento cun artigo de Pesqueira publicado en *El Correo Gallego* (Ferrol, 12-I-1936) e remata co incontestable argumentario de Gonzalo Allegue[7] en 2001.

Un resumo desta cuestión das orixes e nacencia de Valle pode lerse no documentado artigo de Antonio de Odriozola[8] do ano 1981, que recolle máis de vinte colaboracións desde 1936.

Non estiveron alleos a esta cuestión desde o citado Pesqueira, Isidoro Millán (1936), del Riego (1959), Filgueira Valverde (1955), Torrente Ballester (1966), Paz Andrade (1967), Fernández Tomás (1967), Caamaño Bournacel (1971), sen esquecer a Fernández Almagro (1943), entre outros moitos.

Ó longo do ano 1966 e 1967 desenvolveranse unha serie de actos, estudios, homenaxes e representacións, co motivo do centenario do seu nacemento. Son datas importantes porque marcan o comezo do recoñecemento de Valle-Inclán máis alá das fronteiras hispánicas. Non nos imos deter no inxente material hemerográfico que proporcionou esta efeméride, pero sí queremos chamar a atención sobre un artigo pouco citado pero de gran valor anticipatorio con respecto á crítica actual. Estamos a referirnos ó artigo de Salvador Poyo publicado en *Faro de Vigo* (18-II-1967) co título de «Presencia americana de Valle Inclán». O autor deste artigo destaca xa o papel e influencia que o escritor de Vilanova exerceu sobre toda a novela hispanoamericana, moi especialmente no *Señor Presidente* de Miguel Angel Asturias:

> «Ya lo había adivinado Vargas Vila, quien previó muy pronto que el gallego impar subyugaría a la mocedad literaria de este Continente. Guillermo de Torre, quien, en la trasmigración, abandonó sabiamente su más débil vena poética por la llena artesia [sic] crítica y profesoral ha demostrado que la repujada prosa e incluso la poesía del segundo manco de la Literatura española, gravitó sobre los excelentes y plurales novelistas de Hispano América. Puede advertirse en los más destacados en la rebeldía literaria y social.
>
> Jorge Icaza, ecuatoriano, en *Nuestro pan;* José Mancisidor, mexicano, en *El autócrata;* Hernán Robledo, nicaragüense, en *Sangre en el Trópico*; Augusto Céspedes, boliviano, en *El metal del diablo* pero de manera tan ceñida que resulta un calco, el *Señor Presidente* del guatemalteco Miguel Angel Asturias. Jamás su "esperpento" se hubiera escrito –ni por el asunto, ni por la manera, no obstante hallarse minado de valores vernáculos, sin el *Tirano Banderas,* resplandeciente espejo cóncavo de las dictaduras hispanoamericanas que el genio sarcástico de Valle-Inclán —superior a veces al modelo quevedesco— compuso, con más crudo realismo que si fuera un biógrafo nacido en aquesta orilla.»

Polo demais, un bo número de artigos conmemorativos destes anos sesenta e seis e sesenta e sete, abondan en tópicos, centrándose exclusivamente no seu teatro e lamentando o esquecemento do escritor.

A partir de 1967 desátase unha polémica estatuística motivada polo derrubo do busto monumental que, obra do artista Prieto Coussent, estaba no monte da Curotiña na Pobra do Caramiñal, despois dunha singradura de desazóns e desamor.

A noticia do derrubo sae nos xornais o día 17 de decembro de 1967 e de seguido, o día 20 do mesmo mes o xornal *Faro de Vigo* publica unha carta de Carlos del Valle-Inclán dirixida ó seu director, nese momento Álvaro Cunqueiro, rectificando a noticia anterior do mesmo xornal porque sinalaba a Filgueira Valverde como autor da doazón do busto ó

[7] «Sobre los orígenes de Valle-Inclán. Respuesta a un mixtificador» en *Apuntes do Cantillo*, Vilanova de Arousa, 2001.

[8] Antonio de Odriozola, «Sobre dónde y cuándo nació Valle Inclán» en *La Voz de Galicia* (18 de agosto de 1981).

concello da Pobra do Caramiñal. Tal honra pertence, según o fillo de don Ramón, ó alcalde de Pontevedra no ano 1954, don Juan Argenti Navajas, sendo recibido á súa vez polo alcalde da vila arousá, don Atilano Lamas. A devandita carta, breve, remata cunha ferinte postdata acusatoria e chea de ironía:

> «Tal vez sería interesante para tus lectores, aclarar si el derribo de la estatua ha sido causado por el viento, cosa difícil si "pesa más de tres mil kilos", o se debe al mancomunado esfuerzo de quienes piensan hoy, aunque no lo digan con tanta claridad, lo mismo que el poeta Manuel Antonio, quien, en 1922, proclamó a Valle-Inclán, por escribir en castellano: "GRAN PONTÍFICE DA VALDEIREZA Y [sic] MAESTRO DA XUVENTUDE IMBECIL DE GALICIA"»

Méndez Ferrín tense referido a este suceso e ós seus ecos nos xornais en distintas ocasións; a última, un artigo no *Faro de Vigo* (luns,13-X-03) co título de «Valleinclanismo activo»:

> «Ao pouco tempo e en escuras circunstancias, a estatua evaporouse unha noite para reaparecer, desmontada, na Pobra do Caramiñal e, algún tempo máis tarde, ser volta a erixir nun dos montes da Barbanza. Mais como había aínda quen odiaba a Valle en 1966, un día calquera a cabeza do Mestre apareceu derrubada e o pedestal foi dado por desaparecido. Houbera grande escándalo. En *Primer Acto* e en *Triunfo* díronlle ao asunto estado de alarma nos circuitos da esquerda española. En Galicia, Carlos Valle Inclán denunciou, nunha carta no FARO de contido delirante, ó nacionalismo galego como autor do atentado. Álvaro Cunqueiro, asustado, vetou a polémica nas páxinas do noso xornal. ¡Puro esperpento!»

Pero a viaxe de Pontevedra a Pobra, en barco, ata chegar ó monte da Curotiña estivo marcada tamén por numerosos atrancos que nos relata así a revista *Triunfo* que deu gran importancia ó suceso enviando a un corresponsal á Pobra. Deste xeito relata polo miúdo todas as circunstancias sen renunciar a dar os nomes concretos dos responsables da desaparición inicial do pedestal desaparecido xa antes da ubicación do busto na Curotiña:

> «Esta es la historia de un pedestal cuyo noble destino (sostener el busto de don Ramón María del Valle-Inclán) fue torcido por voluntad de un señor. [...]
>
> El expediente del ayuntamiento de Puebla del Caramiñal se titula así: "Para averiguar el paradero de las piedras del pedestal de la estatua de don Ramón del Valle-Inclán, donada en el año 1954 por el Ayuntamiento de Pontevedra a este de Puebla del Caramiñal, y personas responsables de su desaparición"
>
> En 1954, el Ayuntamiento de Pontevedra —era alcalde don Juan Argenti Navajas— regaló al de Puebla la estatua y el pedestal que se levantaban en los jardines de Vicenti desde 1936. Era obra de Prieto Cousén, profesor de dibujo de Tuy y pintor. El monumento fue transportado por barco hasta Puebla. Busto, plinto y bloques del pedestal fueron depositados en el Pantalán, rampa que conduce al mar. Junto a la Lonja Vieja quedaron las piezas hasta 1960. Seis años de incuria.
>
> Un buen día el cantero Antonio Santos González, de setenta y tres años, al ir a recoger unas piedras que necesitaba para los trabajos de una cañería, en el lavadero del río Castelo, observó que unos canteros estaban cortando las piedras del pedestal, y al día siguiente comprobó que las piedras habían desaparecido. Los canteros eran José García Castiñeiras, de sesenta y un años, y Pascual Dávila. Este no vive ya. Aquel declaró en su día que el entonces alcalde de Puebla, don Rogelio Bandín Villoch, les había mandado cargar las piedras que estaban en el Pantalán para llevarlas a la fábrica propiedad de los Bandín. No recuerda si las transportaron en camión o carro, ni recuerda la fecha. En los Arenales, y por orden del alcalde, partieron cada pieza de granito en dos. No se sabe más.
>
> Aquí se hace la noche. El rumor público da como seguro que una de las dos piezas fue a parar al fondo de la bahía, y fuentes autorizadas suponen que sirve como "muerto", es decir, como amarre de barcos. [...]

Entre tanto, el busto yacía en el barrio marinero, castigado por las pedradas de la chiquillería, mirando con los redondos lentes hacia el cielo, el rostro ya desnarigado. En 1966, el nuevo alcalde, don Atilano Lamas, tiene un gesto piadoso. Lo recoge y traslada a las inmediaciones del grupo escolar de Puebla, y a mediados de 1967 lo traslada al monte Curotiña»[9]

O relato da revista *Triunfo*, que xa lle adicara con anterioridade outros artigos ó tema[10] desperta respostas iradas dalgúns lectores galegos por non lle ter dado máis tratamento os xornais galegos ó suceso:

«En varias ocasiones desapareció el pedestal de la estatua de Valle-Inclán en el Curotiña. Y la prensa le dio muy poca importancia. Por ello me parece que ustedes, los periodistas gallegos, deberían sentirse un poco avergonzados que tenga que ser la prensa nacional la que descubra estos reprobables hechos. ¿O es que en Galicia no le damos tanta categoría a Valle como le dan unánimemente en todo el mundo?»[11]

O acontecemento aínda moitos anos máis tarde cóntase, na pruma de Ferrín, entre os esperpentos protagonizados por Valle despois de morto:

«Máis tarde veu a peregrinaxe da magnífica caricatura en pedra que, durante a República, lle fixeran Prieto Coussent e os seus alumnos de Tui, entre eles Álvaro Álvarez Blázquez: botárona da cidade episcopal e foi parar ás Palmeiras de Pontevedra, expulsárona de alí e forona levar ó alto da Curota, na Barbanza, onde non podía dar maus exemplos. Finalmente apareceu derrubada. Escándalo en España promovido por *Triunfo*, revista do corazón (do noso, digo)»[12]

9 «Valle, el alcalde y su pueblo» en *Triunfo* (nº 388 de 8-XI-1969).

10 «Historia de un pedestal» (14-VI-1969) e «El monumento a Valle-Inclán» (21-VI-1969).

11 *La Voz de Galicia* (25-VI-1969).

12 Méndez Ferrín, «Esperpento en Vilanova» (*Faro de Vigo*, 9-XII-1991).

Pero a crónica da estatuística valleinclanesca non remata con este esperpento representado na Pobra senón que ten continuidade noutros espacios. Así, no ano 1973 dase a noticia da descuberta dunha estatua de Valle-Inclán en Madrid, obra do escultor Francisco de Toledo, nestes termos:

«Una estatua dedicada al escritor Ramón María del Valle-Inclán ha sido descubierta hoy en el Paseo de Calvo Sotelo, frente a la Biblioteca Nacional y de espalda al café "Gijón". La estatua ha sido ofrecida al pueblo madrileño por el Círculo de Bellas Artes. Al acto asistieron el alcalde accidental, Jesús Suevos; presidente del citado círculo, Joaquín Calvo Sotelo, el hijo del ilustre escritor, doctor Carlos del Valle-Inclán…»[13]

E mentras nas súas intervencións todos sinalaron a orixe galega do escritor homenaxeado, o seu fillo manifesta «que don Ramón era esencialmente madrileño, recordando que hacía ya 75 años cuando el escritor pisó por primera vez Madrid. El —dijo— no quiso ser nunca un escritor regionalista, sino un escritor castellano, al que llevó los modos regionalistas.»

De moi distinta orientación foi a inauguración que se levou a cabo en Santiago de Compostela dun monumento a Valle, realizado por César Lombera e situado no Paseo dos Leóns, na Alameda. Neste acto o alcalde Santiago fixo fe de valleinclanismo ó proclamar a don Ramón «como referencia inexcusable para saber lo que es Galicia».[14]

Pero a polémica, case batalla, porque Valle en Galicia non deixa indiferente a ninguén, máis longa é a que se libra arredor da posible traducción ó galego da súa obra teatral para ser representada polo Centro Dramático Galego. Tivo esta agre disputa un prólogo breve no ano 1984 cando o daquela director

13 *La Voz de Galicia* (7-VII-1973)

14 *Faro de Vigo* (11-I-1999).

xeral de Cultura, Luís Álvarez Pousa, fai xestións diante da familia de Valle para poder traducir ó galego *Divinas Palabras*; a resposta do seu fillo Carlos, sempre no miolo da cuestión, está recollida así na crónica xornalística:

> «El hijo de Valle-Inclán se mantuvo, sin embargo, inamovible en su posición de principio de que ninguna obra sería vertida a la lengua gallega.
>
> Afirmó que su padre en casa nunca habló en gallego y que si hubiera querido que sus obras se representasen en gallego las hubiera escrito en esta lengua»[15]

Pero será no ano 1998 cando o Centro Dramático programa a representación conxunta, en castelán, dos textos *Las galas del difunto, La cabeza del Bautista, Ligazón* e *El embrujado*, cando se arrice a polémica ata provocar un cisma na Asociación de Actores, Directores e Técnicos de Escena.

O tríptico que, como adoita facer, pubrica o Centro Dramático Galego para a representación recolle un fragmento, traducido ó galego, da conferencia de Castelao de 1939 na Habana:

> «… Pero don Ramón del Valle era entrañablemente galego, ata cando se mostraba afastado das nosas preocupacións ou reaccionaba contra as figuras representativas da nosa política ou da nosa cultura…»

A liorta hemerográfica estaba avalada polo esperpento social que se chegou a crear, por exemplo, o día do estreno en Santiago, con Isaac Díaz Pardo entre os invitados oficiais presenciando o espectáculo e o seu amigo Avelino Pousa lendo un manifesto contrario moi preto do lugar do estreno.

O proxecto da representación en castelá de Valle, previsto o estreno para o mes de outubro, preséntase en Santiago o día 27 de marzo, aproveitando a celebración do Día Internacional do Teatro. Asisten o Conselleiro de Cultura Pérez Varela e o Director do Centro Dramático Manuel Guede que xustifican a representación futura como unha excepción, somente posibilitada pola madureza do teatro galego, capacitado para unha obra desta importancia.

Paralelamente, un manifesto en contra da representación sae nos medios de comunicación asinado por máis de 250 escritores e intelectuais, entre os que figuran Bernardino Graña, Méndez Ferrín, Miguel Anxo Prado, Suso de Toro, Manuel Rivas, Vidal Bolaño, Antón Santamarina, etc.

Non faltan, con pretensión de centrismo cultural, xoias deste tipo: un deputado propón que sexa o Ministerio de Cultura de Madrid quen financie a reprersentación en castelán de Valle, para a seguido dicir:

> «… en nuestro país existe una creación cultural de expresión castellana que debemos reivindicar, nunca excluir. Tal es el caso de la personalidad literaria de Ramón Mª del Valle Inclán, gallego universal, que debemos reivindicar e integrar en nuestra realidad cultural».

Sucederanse as lecturas paralelas ás representacións en galego por parte de coñecidos escritores e intelectuais, artigos numerosos, debates e divisións que chegarán ata finais do ano 1998.

Ferrín, protagonista con catro artigos e presencia en lecturas e manifestos, lanza nun deles este reto:

> «Na realidade a pregunta é estoutra: qué Valle será máis Valle e cál terá máis calidade, ¿o do CDG en castelán, representado sobre un depósito de millóns de pesetas, ou o lido paralelamente en galego sen máis respaldo económico que a dignidade?
>
> Vostedes poderán ver, ouvir, xulgar, en breve. Estou seguro de que asistirán ao estrepitoso fracaso da política cultural do PP e dos mercenarios que, con dificultades, el recruta a estes efectos.»

15 *La Voz de Galicia* (17-IV-1984)


VILANOVA DE AROUSA
A
D. RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN



VALLE-INCLÁN EN GALEGO

Francisco X. Charlín Pérez

En xaneiro de 1919, o periódico decenal *A Nosa Terra* (*Idearium das Irmandades da Fala*) publicou en tres números consecutivos outros tantos contos de Valle-Inclán traducidos ao galego. No número 77 correspondente ao día 6 de xaneiro ve a luz a tradución de «Malpocado»; no seguinte número con data do día 15, ofréceselles aos lectores «O Medo» e por último, no número 79, derradeiro exemplar dese mes, aparece a traslación de «Un cabecilla».[1]

Estas tres traduccións foron e continúan a ser as únicas que —de xeito «oficial»— se teñen feito da obra do escritor galego á lingua de Galicia, circunstancia esta que as dota dunha especial singularidade. Se a isto engadimos o feito de que estamos non ante tres traslados textuais normais, mecánicos, case rutinarios, a unha lingua estandarizada, vehículo de comunicación normalizada de ámbito nacional ou internacional, senón diante dun caso de traducción militante a un idioma minorizado, en situación de diglosia[2] e conflicto lingüístico[3] con respecto, precisamente, á lingua da que proceden os textos, os contos publicados en *A Nosa Terra* cobran un grande interés. En efecto, un dos obxectivos fundamentais para as Irmandades da Fala era iniciar un proceso de normalización do idioma que superase o reducido papel de lingua poética e folklórica que se lle tiña asignado na cultura lingüística rexionalista, e un medio para conseguilo era precisamente o de elevar o seu estatus social demostrando, mediante traduccións de textos literarios doutras linguas, que era un instrumento apto para calquera tipo de función comunicativa.

Ademais, o interés que ofrecen estes contos aumenta, se consideramos as dificultades que existen para a traducción ao galego, derivadas da inexistencia neste momento dun código estandarizado[4], coa conseguinte ausen-

[1] Valle-Inclán reside por este tempo na Pobra do Caramiñal, no Casal da Merced, desde onde o 19 de xaneiro de 1919 envía unha nota a Tanis de la Riva. (ver: VIANA, Víctor y TORRADO, Ramón: «Epistolario entre Valle-Inclán y Tanis de la Riva». *Cuadrante* nº 5. Vilanova de Arousa. 2002.

En decembro de 1918 aparece a primeira traducción ao inglés de «La Cabeza del Dragón», por May Haywood Browm. "Poet Love". Boston. (HORMIGÓN, Juan Antonio: *Valle-Inclán. Cronología. Escritos dispersos. Epistolario*. Fundación Banco Exterior. Madrid, 1989 (px.53).

[2] Seguimos a definición que deste témino fai Calvet (1987) (ver: CALVET, Louis-Jean: *A guerra das linguas*. Ed. Laiovento. Santiago de Compostela.1995.), quen retomando a reformulación que Fishman (1967) fai do concepto «diglosia», antes enunciado por Ferguson (1959), considera a esta como a distribución desigual de uso e prestixio social que dúas linguas teñen nun mesmo territorio.

[3] Considerase habitualmente como «conflicto lingüístico», á toma de conciencia que nun momento dado pode aparecer no seo dunha comunidade ou país, sobre a situación de inferioridade social e política dunha lingua con respecto á que comparte o mesmo espacio xeográfico con ela. Así, por exemplo, no caso do galego, aínda que o desprazamento deste polo castelán como lingua «oficial» escrita, tanto nos usos administrativo e político como no de lingua literaria, se produce no século XVI, a reacción a este proceso, é dicir a aparición do conflicto lingüístico, non se produce ata comezos do século XIX, cando xorde o movemento literario que Murguía catalogaría con posterioridade co nome de Os Precursores.

[4] Cando o galego reaparece como lingua escrita no século XIX, a carencia dunha tradición literaria inmediata provoca que os escritores desta centuria se limiten a reproducir a fala popular —único modelo posible dada a carencia de referencias literarias nos tres séculos precedentes—, coa rémora de vulgarismos e dialectalismos que acompañan a

cia dunha norma gráfica clara, así como duns cultivos tanto terminolóxico como estilístico o suficientemente amplos como para dar cabida aos distintos matices connotativos que se presentan nun texto literario, carencias todas que o traductor debía compensar con pericia e intuición e mesmo con improvisación.

Mais para aquilatar a importancia que estes contos traducidos poidan ter tanto no corpus bibliográfico valleinclaniano coma na evolución funcional do galego escrito, cómpre que analicemos antes as características da publicación na que aparecen.

A NOSA TERRA

Para coñecer a historia do tardorexionalismo e do nacionalismo galegos no século XX resulta imprescindible seguir os pasos desta cabeceira periodística, dado que desde a súa aparición ata a actualidade, foi recollida a modo de relevo polos principais movementos e partidos que se situaron en ambas coordenadas ideolóxicas definidas polo galeguismo.[5]

Nace no ano 1907 vencellada ao movemento agrarista e rexionalista Solidaridad Gallega. Tras desaparecer ao ano seguinte é recuperada en 1916 como voceiro polas recén nacidas Irmandades da Fala, abrindo unha nova e diferente etapa na que se autodefine como periódico nacionalista. Sen deixar de editarse en ningún momento, pasa a ser en 1932 o boletín do recén creado Partido Galeguista ata que se ve obrigado a interromper a súa publicación o 17 de xullo de 1936, cando ía polo número 422, a causa da sublevación militar que marca o inicio da Guerra civil. Xa no exilio de América aparece de xeito discontinuo durante vintecinco anos conseguindo poñer na rúa cen números e finalmente, nunha cuarta xeira, reaparece en 1978 como medio vinculado ao nacionalismo de esquerda que se aglutina en torno ao Bloque Nacional-Popular Galego. Permanece na actualidade como semanario afín ao Bloque Nacionalista Galego.

Sen embargo, de toda esta longa e complexa traxectoria, unicamente nos interesa reparar agora nas dúas primeiras etapas para valorar ata qué punto estas traduccións dos contos de Valle-Inclán son consecuencia da nova concepción lingüística e política que nace en 1916 no seo do galeguismo coa aparición das Irmandades da Fala.

ETAPA REXIONALISTA DE SOLIDARIDAD GALLEGA

O rótulo *A Nosa Terra* aparece por primeira vez o 4 de Agosto de 1907 encabe-

———

este modelo lingüístico-literario. Así o recoñecía Rosalía no Prólogo a *Cantares Gallegos* (1863): «n'habendo deprendido en máis escola que a dos nosos probes aldeáns, guiada sólo por aqueles cantares, aquelas palabras cariñosas e aqueles xiros nunca olvidados que tan dosemente resoaron nos meus oídos desde a cuna e que foran recollidos polo meu corazón como harencia propia». É esta etapa, a que se ten catalogado co rótulo de fase interdialectal.

Xa no século XX é cando, primeiro coas Irmandades da Fala (1916) e pouco despois coa Xeración Nos (1920) se da un salto, tanto cuantitativo como cualitativo, na expansión do uso do galego a novos xéneros literarios (cultivo da prosa e do ensaio) e a todo tipo de situacións comunicativas —entre elas a de ser receptora de textos traducidos doutras linguas— superando a situación reductiva de lingua para a poesía e para a prosa de tema folklórico e costumista que ata ese momento lle era asignada. Sen embargo e a pesar de tímidos logros como a desaparición nos textos de gran número de dialectalismos (etapa supradialectal) ou a ampliación do léxico con cultismos, arcaísmos, lusismos e outros préstamos, este avance non se traduciu na consecución dun modelo estándar de lingua.

Esta carencia de estándar determina a ausencia do fundamental proceso de «automatización» que á súa vez provoca o de «desautomatización», isto é, o que «abre a posibilidade de facer un uso conspicuo do idioma, de empregar os seus recursos dun xeito que chamen a atención sobre o propio instrumento lingüístico, converténdoo en parte sustancial da mensaxe» (MONTEAGUDO, Henrique: «Aspectos da teoría da lingua estándar do Círculo Lingüístico de Praga e os seus continuadores» en revista *Grial*. nº 122. Vigo. 1994.

[5] Ver voz «*Nosa Terra, A*» de Margarita Ledo Andión en *Gran Enciclopedia Gallega*. Santiago-Gijón.1974.



A Nosa Terra, 1907

zando un periódico semanario, que dirixe na Coruña Euxenio Carré Aldao[6].

Xorde como resultado da integración dos rexionalistas da «Cova Céltica» en Solidaridad Gallega[7], movemento político de signo agrarista que procuraba a modernización do campo loitando contra os foros así como a desaparición da estructura caciquil na que se apoiaba o sistema turnista da Restauración. Nesta frente «solidaria» rematarían por integrarse —ademais dos galeguistas liberais da «Cova Céltica»—, tanto os carlistas de Vázquez de Mella como os republicano-federais liderados polo coruñés Médico Rodríguez.[8]

Nesta curta etapa —desaparece o 27 de outubro de 1908— na que viron a luz 60 números, a linea editorial da publicación veu marcada polas ideas do rexionalismo liberal, maioritario no periódico, e acorde con isto a súa cultura lingüística reproducía os esquemas oitocentistas da prensa deste credo político: bilingüismo disimétrico que se concretaba no uso do castelán como idioma xeral de redacción mentres se reservaba o galego de xeito reductivo para a composición ou reproducción de poemas e para a redacción en prosa de contos ou asuntos de carácter popular.

Etapa das Irmandades da Fala

En cambio, na confección do homónimo periódico das Irmandades da Fala, en coherencia coa denominación desta nova agrupación político-cultural, tanto os redactores como os colaboradores van practicar un uso exclusivo do galego ao considerar o idioma como un elemento inalienable do nacionalismo que agora por primeira vez se proclama.

En efecto, este colectivo, ao lado doutras institucións ou grupos como foron Nós, o Seminario de Estudos Galegos ou o Partido Galeguista, fixeron realidade que o galego deixase de ser unha lingua de cultivo escrito maioritariamente literario —poético ou en prosa para temas folklóricos— e pasase a ser utilizado «cada vez máis asidua e decididamente e pugnando por vencer as inevitables inercias, no ensaio, na prensa, na traducción de textos literarios, no mitin e no acto acadé-

[6] Carré Aldao era o propietario da librería sita na coruñesa rúa do Rego de Auga coñecida como a «Cova Céltica» na que se viña reunindo o grupo homónimo integrado polos rexionalistas liberais da Coruña liderados por Murguía entre os que se podía atopar a Pondal, Tettamancy ou Lugrís pero onde a veces tamén acudían dende Santiago representantes do rexionalismo tradicionalista como Brañas, López Ferreiro ou Cabeza de León.

[7] Para as características ideolóxicas do Rexionalismo ver: MÁIZ, Ramón: «O Rexionalismo galego: organización e ideoloxía» (1886-1907). *Publicacións do Seminario de Estudos Galegos*. Ed. do Castro. Sada (A Coruña), 1984.

[8] Ver: G. BERAMENDI, Justo e NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manuel: *O Nacionalismo Galego*. Edicións A Nosa Terra. Vigo, 1995. (px. 55-75).



Vilar Ponte.

mico»[9]. Avance no cultivo escrito que coincide precisamente cun inquietante deterioro das súas «redes de transmisión interxeracional»[10] motivado polo proceso de urbanización e proletarización que neste primeiro tercio de século se está a dar en Galicia como consecuencia dun relativo progreso económico[11].

As Irmandades da Fala xorden o 18 de maio de 1916 na sé da Real Academia Galega, trala chamada que o 5 de Xaneiro dese mesmo ano fai Antón Villar Ponte, xornalista republicano de *La Voz de Galicia*, a todos os galegos —desde os federais progresistas ata os tradicionalistas— invocando o fomento do «nacionalismo natural» e a defensa da lingua. A aparición destas agrupacións vai supoñer un renacemento e redefinición da teoría galeguista, ao declararse os seus integrantes como nacionalistas no eido político e procurar no lingüístico e cultural «espallar o uso oral e escrito do galego co que inauguran un monolingüismo sistemático»[12].

Nesta reformulación nacionalista do galeguismo confluíron dúas tendencias ideolóxicas moi diversas[13]: por un lado a de cultura liberal-

9 Así, «desde os primeiros números da segunda etapa de *A Nosa Terra*, aproximadamente entre 1916 e 1920, intelectuais como Antón Villar Ponte e Victoriano Taibo foron reflexionando sobre a necesidade de que o galego deixase de asociarse necesariamente co cultivo da poesía costumista, o folklorismo banal e o humor chocalleiro para irlle abrindo o paso a unha nova era da súa historia en que, convertido xa en idioma nacional, fose asiduamente empregado tamén na prosa para tratar dignamente os máis diversos temas relacionados co mundo da cultura, a ciencia ou a actualidade; xéneros como a novela e, sobre todo, o teatro foron especialmente promovidos polas Irmandades da Fala durante os seus primeiros anos de vida (cf. Monteagudo, H: "Nación/creación. Estética e política no agromar do ensaio galego" (1916-1920), *Anuario de Estudios Literarios galegos* 1995, pp.63-108.)». Así mesmo, a traducción de obras literarias foi notablemente cultivada e acadou un notable grao de presencia nas páxinas de *Nós*, *A Nosa Terra* e *Logos* ou na política de publicacións da editorial Nós (cf. Noia, M. C.: «Historia da traducción en Galicia no marco da cultura europea», *Viceversa* 1, pp. 13-62.) en: MARIÑO PAZ, Ramón: *Historia da Lingua Galega*. Ed. Sotelo Blanco. Santiago de Compostela. 1998. (px. 402-403).

10 MARIÑO PAZ, Ramón: *opus. cit*. (px. 403).

11 CARMONA BADÍA, Joam: *Comunicación nas «Xornadas de Historia de Galiza»*. AS.PG. A Coruña. Febreiro, 1998. Carmona, que divide os dous séculos que conforman a história económica contemporánea de Galicia en catro xeiras: a) 1830-1890; b) 1890-1936; c) 1939-1957; d) 1958-1998; considera á segunda destas etapas como unha das máis brillantes da Historia de Galicia despois da desastrosa que a precedeu. Frente ao periodo 1830-1890 no que se consuma o fracaso industrial debido á incapacidade da industria tradicional para convertirse en industria moderna, no que a agricultura permanece ancorada nos vellos métodos e estructuras do vello Réxime e no que as comunicacións a penas experimentan melloría perceptible, a etapa 1890-1936 preséntase como a que asiste ao nacemento da industria moderna e a unha transformación sen precedentes no sector agrario que se orienta agora cara a exportación de carne despois da posta en funcionamento en 1885 do ferrocarril de unión co resto da Península. Esta mellora nas comunicacións tamén propiciou a aparición do moderno veraneo nos balnearios que agora se constrúen. As cidades —sobre todo Vigo e en menor medida A Coruña— entran agora nun periodo de crecemento e modernización. A razón destes cambios ten explicación se consideramos que nestes anos Galicia duplicou o seu Producto Interior Bruto.

12 G.BERAMENDI, Justo e NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manuel: *opus. cit*. (px. 93-135).

13 Proceso similar ao que acontece entre os anos 1890 e 1894 coa Asociación Rexionalista Galega na que confluíron os liberais de Murguía, os tradicionalistas de Alfredo Brañas e os republicano-federais de A. J. Pereira. Ver: MAIZ, Ramón: *opus. cit*. (px. 106-135).

democrática do grupo promotor coruñés e doutra banda a católico-tradicionalista con epicentro en Ourense «que volve agromar con grande forza gracias a que o ex jaimista Losada Dieguez asume o nacionalismo e catequiza aos que serán motores do grupo *Nós*: Vicente Risco, Ramón Otero Pedrayo e Florentino López Cuevillas»[14]. Este movemento de converxencia desemboca na I Asamblea Nacionalista que se celebra na cidade de Lugo os días 17 e 18 de Novembro de 1918. Estes son polo tanto a práctica lingüística e o perfil político do grupo que sostén esta publicación agora de frecuencia decenaria.

Esta nova *A Nosa Terra*, que establece a súa redacción no despacho do poeta Xosé Iglesias Roura na rúa do Cantón Grande da Coruña, estaba dirixida por Villar Ponte coa axuda na redacción de Viqueira, Peña Novo e Victor Casas e tiña como colaboradores, entre outros a Risco, López Abente, Manuel Antonio, Castelao, Losada Diéguez, Fernández Flórez, Cabanillas, Otero Pedrayo ou Evaristo Correa Calderón.

Edita o seu primeiro número o 14 de novembro de 1916[15]. Un ano máis tarde alcanza unha tiraxe de 2000 exemplares, cifra que consegue manter durante sete anos ata que sofre a súa primeira mingua por mor da división que se produce no seo do galeguismo despois do cisma habido na Asamblea de Monforte (1922) e queda reducida a órgano das Irmandades que permanecen agrupadas en torno á da Coruña ao se producir a escisión do sector culturalista ourensán liderado por Vicente Risco[16], e xa unha segunda minoración cando a chegada da Dictadura de Primo

[14] G. BERAMENDI, Justo e NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manuel: *opus. cit.* (px. 99).

[15] Ver: Voz *«Nosa Terra, A»* por Margarita Ledo Andión. En GEG. Santiago-Gijón, 1974

[16] Ver: G. BERAMENDI, Justo e NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manuel: *O Nacionalismo Galego*. Edicións A Nosa Terra. Vigo, 1995 (px. 93-140).



Cantón Grande. A Coruña.

A·NOSA·TERRA

BOLETIN DECENAL

Idearium da Irmandade da Fala en Galicia e nas colonias galegas d'América e Portugal

PREZOS DE SUSCRIZON
Na Cruña 6 mes, 40 cts.
Coste d'un núm. 15 »
Fora, trimestre, 1'50 pts.
América, id. 2 »
Pagos adiantados

Redaición e Adeministración: PASEIO MÉNDEZ NÚÑEZ (Irmandade da Fala) | Número 77 | A CRUÑA 6 DE XANEIRO DE 1919

CON PRUMA ALLEA

durías, sin Direcciós xeneraes, sin subsecretarías e Gobernos civís, espántaos. Todo menos eso.

A Nosa Terra, 1919

de Rivera (1923) lle supón saír coa sordina da censura e verse limitada a aparecer con frecuencia mensual.

Pois ben, é precisamente antes das mermas editoriais atrás sinaladas cando se realizan as traduccións dos contos de Valle-Inclán.

A cabeceira *A Nosa Terra* editada polas Irmandades da Fala ía dirixida á pequena burguesía ilustrada, sobre todo urbana, que estaba emerxendo neste primeiro tercio de século en Galicia. Tiña como obxectivos a superación do atraso económico, a atracción da cidadanía cara aos posicionamentos políticos galeguistas e sobre todo a concienciación a favor da lingua e da cultura galegas dos sectores aos que se orientaba.

No primeiro destes aspectos batallou polas comunicacións ferroviarias, pola desaparición dos aranceis cerealísticos, perxudiciais para o, nese momento, emerxente sector gandeiro e pola desaparición dos foros; no terreo político o branco dos seus ataques era o sistema monárquico sustentado no caciquismo e no turnismo representado en Galicia polos Besada, Riestra, Bugallal, Gasset...; pero foi sobre todo no aspecto cultural[17] no que as súas aportacións merecen ser destacadas pola súa contribución á normalización lingüística, mais tamén pola que fixeron ao campo da historia ao ter popularizado como referente mítico á figura histórico-lendaria do Mariscal Pardo de Cela, que se une desta maneira aos celtas, suevos, Xelmírez e Irmandiños, que xa consagrara a historiografía decimonónica nas produccións de Vicetto e Murguía. Ademais, como sinala Margarita Ledo, desde «su primera sección dedicada a las reseñas literarias, *Follas Novas*, la cultura fue un capítulo importante en el periódico nacionalista, con especial atención hacia los temas educativos: publica normas ortográficas y síntesis geográficas, reivindica Facultades de Ciencias o Filosofía, promueve, infructuosamente por la llegada de la Dictadura primorriverista, las Escolas do Insiño Galego y la revista *As Roladas*. Ni el arte, el teatro y las representaciones que realiza la Escola Dramática Galega, la música, la poesía o las traducciones de autores tan novedosos como Tagore, Gorki, Ibsen, Rimbaud o Eça de Queiroz, faltaron en sus páginas».

Como mostra, podemos ver, por exemplo, no exemplar do 5 de xaneiro de 1917 a tradución dun fragmento do Quijote, no número do día 20 de xullo de 1918[18] —o mesmo no que se publica a *Teoría do Nazonalismo Galego* de Vicente Risco— as

[17] «O noso rexionalismo non é somentes económico e político. É tamén unha custión d'estética, beleza, arte, perfeición e sobor de todo de cultura, de luz galega pr'o pensamento, que nos siñale a rua da liberdade compreta y-europea. Y-a fala, anosa fala, ten de sere, e xa comenza a se-lo de feito, o medio axeitado d'eispresión d'ises probremas. (Taibo 1917)» en MONTEAGUDO, Henrique: *Historia social da Lingua Galega*. Ed. Galaxia. Vigo, 1999 (px.477).

[18] *A Nosa Terra*. Nº 61. 20-VII-1918.

traduccións feitas polo fidalgo ourensán Losada Diéguez do poema «A Folla» de A. V. Arnaul, o Soneto XV della *Vita Nuova* de Dante, ou o anaco de *Os pretendentes â coroa* de Enrique Ibsen e os traslados de *A Aia* e *Frai Genebro* de Eça de Queiroz nos números do 30 de Agosto e 10 de Setembro deste mesmo ano.

O GALEGO NO TEMPO DAS IRMANDADES DA FALA

Todo isto hai que enmarcalo no xiro que se lle pretende dar á lingua e literatura galegas, superador na primeira do modelo lingüístico de inspiración popular herdado da tradición escrita decimonónica e na segunda coa ampliación a temas e xéneros que non fosen necesariamente a poesía e a prosa costumista[19]. Todavía en 1912 denunciaba García Blanco[20] que «la literatura gallega contemporánea es exclusivamente poética, más aún, lírica y humorístico-descriptiva. Mientras se escriben versos y más versos de tal carácter y contenido, carecen de cultivo en nuestra lengua, o lo tienen escasísimo y pobre, otros géneros literarios que por su índole se hallan más al alcance de toda suerte de lectores (...) por ejemplo el teatro, la oratoria, la novela, el periodismo; casi no tenemos, en suma, literatura en prosa».



Losada Dieguez

Sen embargo, como se lles tivese chegado o recado de García Blanco, xa no segundo número de *A Nosa Terra* se nos explicita como un dos principias obxectivos desta publicación a seguinte intención: «Nós queremos mais que rexionalismo de folk-lore; queremos mais que fatelos típicos, gaitiña, cantigas e versos, xa que non comprendemos que se poida entendere que lenguaxe que sirve pr'á poesía non sirva o mesmo ou millor pr'á prosa» (*A.N.T* 1916)[21]. Frente a «tanto esquirtore de monteira, cirolas y-estadullo», manifestase que a nosa fala «sirve para eispresare e verter n-ela todal-as ideias e todol-os pensamentos, todal-as verdades e todol-os sentimentos, deisd'os mais sotis e velaiños deica os mais centíficos e prefundos. Coidare que soyo ten condiciós para describi-las es-

[19] «Cando unha lingua que se tivo en cálida de dialeuto ó longo dos anos querse volver a trocar en idioma nazonal d'un povo —e isto socede agora c'o galego— é perciso dignifical-a empregándoa en temas universás e esquisitos. Pero hai moitos que non chegan a decatárense de tan cristaíña verdade. Chamándose bos fillos da terra, siguen dándolle ó galego as caraiterísticas de dialeuto; siguen escrivindo cousas de labregos en linguaxe de labregos, inda que se teñen por literatos e homes do seu tempo; siguen falando dos curandeiros, dos meigallos, facendo chistes doados e groseiros a conta dos probes compatriotas que non queren falar o galego e din moitas borricadas en xeito castelán». *A Nosa Terra*. 15-III-1919. nº 83. En: MONTEAGUDO, Henrique: *Historia social da Lingua Galega*. Ed. Galaxia. Vigo, 1999.(px 480).

[20] GARCÍA BLANCO; M: *Consideraciones sobre la decadencia y la rehabilitación de la lengua gallega*. Imprenta El Norte de Galicia. Lugo, 1912.

[21] En: MONTEAGUDO, Henrique: *Historia social da Lingua Galega*. Ed Galaxia. Vigo, 1999 (pp. 478-479).

morgas e fartadelas y-enxergare contiños acedos, é como afirmare que Galicia non pode ter, nin ten agora, un esprito que sinta e pense». Mais para iso é necesario un proceso de depuración lingüística, «unha fala xeitosa, peneirada, pulida e culta, facendo urbano o que sexa rústico, traguendo âs vilas os ars da aldea pra devolverllos dimpois envolveitos na veste albiña da cultura, coma un ben d'amore e d'enxebrismo»[22].

Froito destas intencións foi a «consolidación do uso da nosa lingua na prosa literaria e o inicio do seu cultivo na non literaria» que non tardou en «esixir dos autores estratexias tendentes a dota-lo idioma do vocabulario necesario para acometer tales empresas» e en realizar «un traballo sobre o instrumento lingüístico que o transformase en código apto para a elaboración de textos precisos e con certo nivel de abstracción, propios de xéneros coma o ensaio ou o artigo»[23]. Así o comprobamos ao ler unha colaboración de Correa Calderón —no mesmo número no que aparece traducido «Malpocado»—[24] na secCión titulada « Páxinas extranxeiras» onde antes de traducir fragmentos de obras de Oscar Wilde *(Narciso)*, de Omar-Al Khayyam *(O millor)*, de Paul Verlaine *(Parrafeo sentimental)*, de Giovanni Pascoli *(O Pasado)*, de Rabrindanalth Tagore *(A Frol da Champaca)* e de Xan Maragall *(Unha vos)*, manifesta:

> «Temos que dare â literatura galega d'oxe, un senso novo e actual. Nós, debemos tratar de conquerir tamén qu'a lingua galega sexa elásteca e dútil, pra cincelar n-ela as novas Formas, as Novas Ideias. Por sobor das opiniós dos vellos, de qu'o galaico, debe quedar no século XIX nós creemos que ll'hai que dar tódal-as verbas precisas d'ogano, inda qu'elas sexan portuguesas ou francesas ou italianas. Se non movésemos as augas podres da poza —o galego era com'unha poza— a auga chegaría a estar morta. O galego sería despois unha cousa tradicional e lexendaria, que iría desaparecendo como a gaita ou os costumes de guardarropía...».

E continúa, dando a súa opinión sobre a nova dimensión que a traducción aporta á lingua:

> «Istes anaquiños extranxeiros —que puxen en galego sinxelamente— son mostras líricas d'algúns Raros e Novos. Para uns xa serán coñecidos; Mais na fala nosa, terán para eles unha nova emoción i, outra beleza... Pros outros, serán recendos de frol...».

Estamos pois coa chegada das Irmandades da Fala, ante un periodo novo e distinto[25] que determina que teñamos que facer unha cesura entre o galego escrito deste tempo e o tardodecimonónico que se prolongou ata 1916. Veremos como as traduccións dos contos de Valle-Inclán responden perfectamente ás características lingüísticas desta nova etapa.

DIFERENCIALISMOS

Así nesta nova xeira de arrequentamento lexical a actitude vixiante ante o castelanismo determinou que non fose o idioma dominante a fonte onde se ían buscar sistemáticamente os vocábulos que faltaban: o galego antigo, o portugués literario serán agora filóns máis explotados e non poucas veces para substituír palabras lexitimamente galegas pero «sospeitosas» polo simple feito de teren un par idéntico na «lingua teito». Ao mesmo tempo este

22 En :MONTEAGUDO, Henrique: *opus. cit*. (px. 479).

23 MARIÑO PAZ, Ramón: *Historia da Lingua Galega*. Ed. Sotelo Blanco. Santiago de Compostela, 1998 (px. 465).

24 *A Nosa Terra*. Nº 77. 6 de xaneiro de1919. (px. 5).

25 «Para os tempos novos fala nova! O galego é algo que se fai, que se crea, non algo feito. Mas, para face-lo hai que coñecer as súas posibilidades actuaes (a súa gramática) e as suas posibilidades futuras en germe n'as actuaes (o seu dinamismo)». Coméntase na páxina 4 do mesmo número de 6 de xaneiro.

«purismo ante o acoso castelanizador, en si mesmo saudable, dexenerou non poucas veces en reduccionismos e distorsións do patrimonio lexical galego ou en prácticas diferencialistas»[26] que se concretaron na explotación dos seguintes mecanismos:

a) Preferindo as distintas clases de vulgarismos á palabra coincidente co castelán. Deste xeito, nos contos traducidos aparecen os provocados por:
   - —vacilación vocálica: siñora, antre, antreaberta (O medo); siñora (Malpocado); siñore (Un cabecilla).
   - —adición vocálica: sere, entrare, resprandore, voare sua y-alma, i-ecresiástico,pasare, sostere, decire, sabere, sorrire (O medo); sere, siñore, a y-alma, y-a aboa (Malpocado); recaere, contestare, siñore, continuare, proferire, chegare, oscilare, botárese, pol-a y-alma (Un Cabecilla).
   - —supresión vocálica: pra, pro (O medo); pra (Malpocado); pro —por pero—, pr'a cova (Un Cabecilla).
   - —por metátese: pirmeira (Malpocado); percisaba (Un Cabecilla).
   - —da habitual vocalización do primeiro elemento dos grupos consonánticos cultos (–bt-, -bs-, -pc-, -cc-, -pt-, -ct- e -ks-) temos os seguintes exemplos: outer (O medo); doutrina, aspeuto (Malpocado); ausoluzón, eisaltazón, faucioso, faucións e eispresiva (Un Cabecilla). Só aparece un por eliminación: soma —por sombra— en «O medo».
   - —aplicando a solución semiculta nos grupos (-pl-, -cl-, -bl-, -fl-) ás voces cultas: froleiros, bibrioteca, retabro, incrinada, resprandor, craramente, ecresiástica (O medo); amabre (Malpocado); retabro, crásico, incrinouse (Un Cabecilla).

b) Idénticos motivos de enxebreza provocaron «a inclinación a favor do uso de certos sufixos e terminacións patrimoniais que, fronte ó que sucedía coas correspondentes solucións cultas, tiñan ó seu favor o feito de reforzaren a harmonía coa nosa lingua medieval, coa portuguesa ou coas dúas a un tempo»[27]. Son as terminacións —anza, -za, -zo, -bel, as primeiras de uso abundante nestas traduccións: informazón, tradizón, concenza, ourazón, silenzo ou ausoluzón en «O medo»; silenzo, resignazón, distanza e salutazón en «Malpocado»; silenzoso, difrenzaba, indulxenza e eisaltazón en «Un Cabecilla». Canto a -bel aparece: inmoveis —de inmovel— en «O medo» e terribel e venerabel en «Un cabecilla».

c) No subsistema de demostrativos hai, tamén por afán diferencialista, preferencia polas formas con (i-) tónico, mesmo para o feminino: ises, ista en «Un Cabecilla» e nista en «Malpocado».

d) Tamén descubrimos nos contos de *A Nosa Terra* a presencia dos chamados «hiperenxebrismos». Estes consisten na aplicación dunha falsa ecuación entre dúas parellas de palabras galegas e castelás: así sobre a equivalencia (ouro = oro < aurum) fórmase a equivocada (adourar = adorar < ad orare) ou sobre (pé = pie < pedem) dedúcese erroneamente (cencia ou cenza = ciencia < scientiam). Aparecen: concenza, ourante, ourental (oriental) e ourazón en «O medo» e rousadas en «Malpocado»; hai un segundo tipo que sobre a base (cabalo = caballo < caballum), (ano = año < annum) e (lúa = luna < lunam) inventa —e utilizamos exemplos dos contos de Valle-Inclán—: tribúa, brilaba e prisoeiro en «O medo», brila e galardeian en «Malpocado» e montana en «Un Cabecilla».

LUSISMOS

O portugués funcionou nestes anos, primeiro para os membros das Irmandades e logo para a Xeración Nós como lingua de referencia

[26] MARIÑO PAZ, Ramón: *opus cit*. (pp. 465-474).

[27] MARIÑO PAZ, Ramón: *opus cit*. (px. 466).

culta á que acudir na modernización do léxico galego[28]. Algúns como Johan Vicente Viqueira mesmo adoptaron posturas claramente reintegracionistas. Nas traduccións que analizamos son perceptibles lusismos léxicos e morfolóxicos como: aldeia, nuvens, inmoveis e até en «O medo»; aldeia e até en «Malpocado» e aldeia, receio e até en «Un Cabecilla». Hai tamén un lusismo gráfico en «O medo», trátase de «regimento».

ARCAÍSMOS

O mellor coñecemento da lírica e da prosa[29] medievais así como dos documentos notariais daquela época publicados en revistas como *Galicia Diplomática* (1880-1893) de Bernardo Barreiro ou *Galicia Histórica* (1901-1903) de López Ferreiro, favoreceu unha sorte de restauración historicista mediante o traslado de térmos medievais ao galego moderno.

Podemos diferenciar tres clases nos contos de Valle-Inclán: a) En primeiro lugar formas como findaba (por finaba) en «O medo» trasladada directamente dos Cancioneiros. b) En formas verbais da segunda conxugación nas que se aplica a secuencia gráfica arcaizante —sc-: aparesceu e oferesceu en «O medo». c) Na reconstrución de formas a partir da toponimia. Por exemplo, de Montouto e Toxos Outos sae a voz periclitada outo. Así: «outa fenestra» e «outo» en «O medo».

CASTELANISMOS

O castelanismo «dista de quedar erradicado nestes anos, aínda que aparece con moita menos frecuencia ca en épocas anteriores»[30]. Nos relatos traducidos atopamolos de varios tipos:

1) En «O medo».
a) Léxicos: escalofrío (escallofrío ou arrepío), maiorazgos (morgados), solariego (petrucial), racimos (acios), ropaxe (roupaxe) e alargou (alongou), leía (por lía), fai (cruce de facer e haber).
b) Morfosintácticos: houbera preferido (uso do inexistente tempo composto), tremou (sustituíndo a tremeu, con cambio de conxugación incluída), vaite, hacharaste, adormecíame (uso indebido do reflexivo), hacia (en vez da locución prepositiva cara a).
2) En «Malpocado».
a) Léxicos: difuntos (defuntos), edade (idade), branqueciñas (abrancazadas) e amarilentas (amareladas).
b) Morfosintácticos: elo (neutro inexistente), mercarte (reflexivo innecesario), otorguevos, (colocación incorrecta do pronome), vades (ides, por cruce co castelán vais), andiveron (polo regular andaron), hacia (cara a).
3) En «Un Cabecilla».
a) Léxicos: aullaba (ouleaba), gavilla (gavela), releve (relevo), parrillas (grellas), visviseo (visveo) e decir (dicir).
b) Morfosintácticos: ficáseme, contoume (colocación errónea do pronome átono), hacia (cara a).

GRAFÍA

A pesar da importancia que se lle concede á lingua neste momento « tampouco se camiñou cara a unificación no terreo da grafización, por máis que esta necesidade fose un

28 «Gramática galega temo-l-a. A de Saco de Arce ainda que vella é aproveitable. Ademais temos as gramáticas portuguesas que moito nos poden ensinar. - E o mismo digo dos dicionarios (sic). - E que os novos fagan novas gramáticas e diccionarios (sic) novos», dise nunha sección titulada «Da renascenza lingüística» en *A Nosa Terra*, número 77 de 6 de xaneiro de 1919.

29 Martínez Salazar publica en 1900 unha edición da *Crónica Troiana* traducida no século XIV ao galego.

30 MARIÑO PAZ, Ramón: *opus cit*. (px. 466).

dos argumentos que máis adoito se esgrimiran para pedi-la constitución da Real Academia Galega desde as últimas décadas do século XIX»[31]. O castelán seguíu sendo o punto de referencia fundamental e só de xeito esporádico se recorreu ao portugués, continuando, aínda que algo atenuada a inseguridade gráfica herdada do século XIX, da que temos os seguintes exemplos nos textos que nos ocupan:

1) Vacilación no emprego de <h> e <b/v> como podemos observar en «O medo» (hombro, hoco, hacharaste, hosos, inmovil), «Malpocado» (y-aboa, hombros) e «Un Cabecilla» (inmovil, hachouno).
2) Non se resolve a representación do fonema fricativo palatal xordo, por iso, aparece a mesma palabra representada dos dous xeitos en discordia: o etimolóxico (regimento) ao lado do foneticista (reximento).
3) Permanece a práctica dunha escritura reproductora dos fenómenos da fonética sintáctica habituais no uso oral da lingua, numerosos nos contos de Valle-Inclán, tanto mediante apóstrofos como con guión de enlace: d'entrare, d'unha, qu'eran, todal-as, N-o, tremal-o, n-aquel, despregal-os en «O medo»; baix'o mantelo, pol-a, n-unha en «Malpocado»; e s'erguía, non-o, pol-a yalma en «Un cabecilla».

DIALECTALISMOS

Nesta etapa —coñecida como fase supradialectal— o apego ás formas locais foi escaso. Sen embargo, aparecen algunhas vacilacións entre solucións das diversas áreas dialectais:

a) Na terminación -N —NS para plural feminino (<ANUM-ANAM), altérnase no mesmo texto («O medo»), a solución do bloque occidental (irmáns) e a do central (maus).
b) No plural das formas rematadas es —L, vacílase entre (rituaes) e (iguales, cascabeles, lebreles) en «O medo» ou (azues) en «Malpocado».
c) Na morfoloxía verbal, decántase pola neutralización a favor da segunda conxugación -IU (sacudeume, saleu en «O medo»; tremeluceu en «Malpocado»; sirveu, repiteu, fuxeu en «Un Cabecilla») cando debía ir pola terceira en -IU.

A coincidencia nos tres contos deste último risco dialectal e a que tamén se da nos verbos traguendo (traendo), faguían (facían) en «Un cabecilla» e faguere (facer) en «Malpocado», parece indicar que os tres textos foron traducidos pola mesma man.[32]

ORIXE DA VERSIÓN GALEGA DE *A NOSA TERRA*

Se comparamos as traduccións publicadas por *A Nosa Terra* cos contos matrices que integran as edicións actuais de Valle-Inclán, comprobaremos que se producen dous tipos de desaxustes: en primeiro lugar constataremos a falla dun conto, «Malpocado», desclasificado da edición que configurou de forma definitiva a colección dos contos do escritor vilanovés

[31] MARIÑO PAZ, Ramón: *opus cit*. (px 471).

[32] Eliane Lavaud, en cita, fai o seguinte comentario: «Normalmente el periódico indica el nombre del traductor. Aquí, no se cita ningún nombre. ¿Debemos colegir que el mismo Valle-Inclán tradujo sus cuentos para la revista? Solo es una hipótesis» (En LAVAUD-FAGE, Eliane: *La singladura narrativa de Valle-Inclán. 1888-1915*) Fundación Barrié. A Coruña,1991 [px. 491]).

As escasas marcas dialectais que aparecen nos tres contos —engadamos aquí «eiquí» en «O medo»— apuntan a alguén do bloque central (area lucu-auriense). Tal vez se trate de Losada Diéguez (Carballiño-Ourense) ou Correa Calderón (Neira de Rei, Lugo). Nunca Valle-Inclán, por dous motivos: 1) Nos fragmentos intercalados en obras en castelán que produciu en galego, cando aparece algunha marca dialectal, esta pertence á microsubarea o Salnés.
2) Parece bastante difícil que Valle estivera familiarizado coas novidades que a partir de 1916 introducen no galego as Irmandades da Fala.

baixo o epígrafe *Jardín Umbrío*; en segundo lugar decatarémonos de que as versións galega e castelá non coinciden con exactitude, e non a causa da diferencia de idioma.

Isto explícase por dúas razóns: a primeira porque Valle revisaba e reformaba, a veces introducindo cambios importantes, a súa obra nas sucesivas reedicións que ían vendo a luz; a segunda porque eliminou relatos que, despois de ser integrados en obras maiores —no caso de «Malpocado» na novela *Flor de santidad*— carecía de sentido a súa continuidade como unidades independentes.

Todo o anterior levanos á pregunta de sobre qué edición están feitas as traduccións de cada un dos contos, e para atopar a resposta, cómpre analizar as carácterísticas de cada unha das edicións de contos do escritor galego que apareceron baixo o título de *Jardín umbrío* ou *Jardín Novelesco*.[33]

En 1903, Valle-Inclán publicou o seu primeiro libro de contos que levaba por título *Jardín umbrío*[34]. Só constaba de cinco contos: «Malpocado», « El Miedo», «Tragedia de ensueño», «El Rey de la máscara» e «Un cabecilla», títulos que xa foran publicados na prensa con anterioridade. Os tres traducidos ao galego xa están nesta colección.

En 1906 —aínda que leva a data de 1905—, ve a luz o segundo volume de contos titulado *Jardín Novelesco, historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones*.[35] Máis voluminoso que o precedente, consta de 14 títulos, entre os que están os tres que nos ocupan. Sen embargo, prodúcense dous pequenos cambios: un no conto «Malpocado», no que se prolonga o diálogo inicial entre a avoa e o neto, e outro en «Un cabecilla» no que se engade «el viejo se enjugó una lágrima» despois do fragmento que en galego di «o guerrilleiro pasouse a man pol-os ollos».

En 1908, a editorial Maucci de Barcelona publica outra recopilación de contos de Valle-Inclán co mesmo título que a anterior, excepto a última preposición, que desaparece. Engádenselle catro contos máis, co que a colección alcanza a cifra de 18. Entre estes permanecen os tres traducidos por *A Nosa Terra*. Deles, «Malpocado» e «Un cabecilla» a penas sofren variación, pero en «El Miedo» atopamos dúas variantes: a) aparece por vez primeira a versión definitiva «señor de Bradomín» en vez de «señor de Bradamín», cambio que recolle a versión galega. b) onde dicía de forma incoherente «los cabellos se erizaron en su frente» pasa a dicir «los cabellos se erizaron en mi frente», variante que tamén reproduce a traslación galega «os cabelos alporizáronse na miña fronte». Isto descarta como fonte da traducción as dúas versións anteriores a esta.

En 1914, aparece a cuarta recopilación dos contos do escritor vilanovés. Retoma o título de 1903, conservando o subtítulo de 1908.[36] Nesta nova edición aparecen tres contos novos pero desaparecen sete títulos das precedentes —agora é cando desaparece «Malpocado»—, polo que queda reducida a 15 títulos. Ademais da desaparición de «Malpocado», prodúcense dúas importantes variacións en «Un cabecilla» que invitan a descartar a esta edición como modelo das traduccións de 1919. Son estas:

1) Desaparece definitivamente a longa progresión dramática da marcha dos dous vellos, que sen embargo podemos encontrar na versión en galego. Este é o fragmento suprimido: «... se internaron en el hondo caminejo de la montaña, tan fresco con sus

33 Ver: LAVAUD-FAGE, Eliane: *La singladura narrativa de Valle-Inclán (1888-1915)*. Fundación Barrié. A Coruña. 1991. (pp. 158-170).

34 *Jardín umbrío*, Madrid. A. Rodríguez Serra, 1903. (Biblioteca Mignon. T. XXXIII).

35 *Jardín Novelesco. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones*. Madrid. Revista de Archivos, bibliotecas y museos. 1905.

36 *Jardín umbrío. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones*. Madrid. Imp. de José Izquierdo, 1914.

humedades de gruta, tan fragante con sus setos de florido saúco, tan lleno de alegres sustos con sus pasaderas bailarinas, tan amenazador con sus revueltas y encrucijadas, tan trágico con sus cruces negras, que recuerdan algún sangriento suceso, y tan viejo tan viejo que hasta en las lajas tiene impresas las huellas de los carros, surcos llenos de agua turbia, que semejan arrugas de la edad, labradas siglo tras siglo en la trocha sombría, granítica y salvaje...».

2) Cambia, como tempo de ambientación do conto, a primeira Guerra Carlista pola segunda. Na traslación galega lemos: «cando a primeira guerra civil».

Descartamos por imposibilidade cronolóxica as edicións de 1920 e a que constitúe a base da actual. Nestas últimas sobresaen os cambios que se producen na definitiva versión de «Un cabecilla», onde se introduciron catro replicas novas nos diálogos, inexistentes por suposto na traducción galega.

Todo o anterior nos conduce ás seguintes conclusións:

a) Dado que os tres contos aparecen xuntos nas tres primeiras edicións de 1903, 1906 e 1908, deberon ser traducidos dun destes tres libros. Reforza esta hipótese a ausencia en «Un cabecilla» dos cambios introducidos en 1914.
b) «El Miedo», non pode ser traducción das edicións de 1903 e 1906, pois reproduce os cambios de 1908. É posiblemente esta edición, a base das traduccións feitas para *A Nosa Terra*.

VALLE EN GALEGO
TEXTOS

MALPOCADO

*Conto po*r Valle Inclán.

A vella mais vella da aldeia camiñaba có seu neto da man por un sendeiro de verdes orelas, tristeiro e deserto, que parés aterido baixo a luz da alba. Camiña corcovada e salaiante, dando consellos ó neno, que chora en silenzo.

—Agora que escomenzas a ganalo, tes de sere humildoso, que e lei de Deus.

—Sí, siñora, sí...

—Tes que rezar por quen che fixere ben e pol-a yalma dos seus difuntos.

—Sí, siñora, sí...

—Na feira de San Gundián, si logras xuntar pra elo, tes que mercarte unha capa de xuncos, que as chuvias son moitas.

—SÍ, siñora, sí...

Y-a aboa e o neto van anda, anda, anda...

A soedade do camiño fai mais tristeira aquela salmodia infantil, que semella un voto de humildade, de resignazón e de probeza feito ó escomezai a vida. A vella arrastra penosamente as zocas que choclean nas pedras do camiño, e salaia baix´o man-

telo que leva por riba da cabeza. O neto chora e trema de friaxe: vai vestido de farrapos; é un zagal albino, coás meixelas asoleadas e pecosas: leva trasquilada sobor da fronte, como un servo de outra edade, a guedella murcha e pálida, que lembra as barbas do maínzo.

No ceio lívido do amancer ainda tremelucen algunhas estrelas esmorecidas. Un golpe que ven fuxido da aldeia, atravesa correndo o sendeiro. Ouzase lonxano o oubeo dos cans e o canto dos galos...Paseniño o sol escomeza a doural-o cume dos montes: brila o orvallo sobor da herba, choutan e revoan arredor das álbres, con tímido aleteio, os páxaros novos que fuxen do niño por vez pirmeira; rín os regatos, marmulan as alboredas, e aquel camiño de verdecentes orelas, tristeiro e deserto, espértase como vello camiño de xeórxicas. Rebaños de ovellas suben pol-a faldra do monte; mulleres cantando voltan da fonte; un aldean de brancas guedellas aguilloa a xunta dos seus bois, que se deteñen triscando nos balados: e un vello petrucial dende longa distanza deixa ouír a sua voz.

—¿Vades pra feira de Barbanzón?

—Imos pra San Amedio, buscando amo pra o rapaz.

—¿Qué tempo ten?

—O tempo de ganalo. Nove anos fixo pol-o mes de Santiago.

Y-a aboa e o neto van anda, anda, anda...

Baixo aquel sol agarimoso que escintilea sobor dos montes, cruza pol-os camiños a xente das aldeias. Un chalán asoleado e rexo trata con ledo algueireo de esporas* e ferraduras; vellas labregas de Cela e de Lestrove van pra a feira con galiñas, con liño, con centeo. Alá, na fondonada, un zagal ergue os brazos e berra pra chamar as cabras que se galardeian subidas nos penedos. A aboa e o neto afástanse pra deixar paso ó siñore alcipreste de Lestrove, que se dirixe a predicar n-unha festa de aldeia:



—¡Santos e bos días nos día Deus!

O siñore alcipreste refrena a súa egua de andadura mansa e doutoral.

—¿Ides de feira?

—¡Os probes non temos que faguere na feira! Imos a San Amedio buscando amo pra o rapaz.

—¿Xa sabe a doutrina?

—Sabe, sí, siñore. A probeza non quita o sere cristiano.

Y-a aboa e o neto van anda, anda, anda...

N-unha lonxanía de brétama azul óllanse os cipreses de San Amedio ques se erguen arredor do santuario, mouros e pensantes, cós cururtos murchos, unxidos por un refrexo dourado e matinal. Na aldeia xa están abertas todal-as portas, e o fume indeciso e branco que sube dos fogares, esvaise na luz como salutazón de paz. A aboa e

* Erro de edición (aparece «esposas»)

o neto chegan ó adro. Sentado na porta, o cego pide esmola i-ergue ó ceio os ollos, que semellan duas ágatas branqueciñas.

—¡Santa Lucía vos conserve a amabre vista e saúde no mundo pra ganalo!... Deus otorguevos que donar e que ter!... ¡Saúde e sorte no mundo pra ganalo?... Tantas boas almas do Señor como pasan, non deixarán ó probe un ben de caridade!...

E o cego tende hacia o camiño a palma seca e amarilenta. A vella arrechégase có seu neto da man e murmula tristeiramente:

—¿Somos outros probes, irman!... Dixéronme que buscabas criado...



—Dixéronche verdade. Ao que tiña denantes fenderonlle a testa no romaxe de Santa Baia de Cela. Está que tolea...

—Eu veño có meu neto.

—Vés ven.

O cego estende os brazos apalpando no ar:

—Achegate, rapaz.

A aboa empuxa ó neno, que trema como unha ovella abraída e mansa, diante de aquel vello fosco, envolveito nun roto capote de soldado. A man amarela e pedichenta do cego pousase sobor dos hombros do neno, anda a tentas pol-as costas, corre ó longo das pernas.

—Cansaráste de camiñar coás alforxas ás costas?

—Non, siñore; estou afeito a iso.

—Pra enchelas hai que correr moitas portas. ¿Tí coñeces ben os camiños das aldeias?

—Onde non coneza, pregunto.

—Nos romaxes, cando eu bote unha cántiga, tí tes de responderme con outra. ¿Saberás?

—En adeprendendo, sí, siñore.

—Sere criado de cego é acomodo que moitos quixeran.

—Sí, siñore, sí.

—Posto que viñeches imos até o Pazo de Cela. Alí hai caridade. Niste paraxe non se recolle nin unha triste esmola.

O cego érguese arripiado pol-a friaxe e pousa a man no hombro do neno, que fita tristeiramente o longo camiño, e a campía verde e húmeda, que sorríe na paz da mañán, có caserío das aldeias espallado e os muiños lonxanos, desaparecendo baixo do emparrado das portas e as montanas azúes, e a neve nos cumes. Ao longo do camiño un zagal anda dobregado segando herba, e a vaca de tremecentes e rousadas ubres, rumiña con mansedume guindando o ronzal. O cego e o neno alónxanse paseniñamente, e a aboa murmula salaiante enxoitándose os ollos:

—¡Malpocadiño, nove anos e gaña o pan que come!... ¡Alabado sexa Deus!...

O MEDO

Conto por Valle Inclán

Ise longo e angurioso escalofrío que parece mensaxeiro da morte, o verdadeiro escalofrío do medo, solo o sentín unha vez. Foi fai moitos anos, naquel fermoso tempo dos maiorazgos, cando se faguía informazón da nobreza pra sere militar. Eu findaba de outer os cordóns de cabaleiro cadete. Houbera preferido entrare na Guardia da Reial Persoa, pro miña nai opoñíase e seguindo a tradición familiar fun granadeiro no Regimento do Rei. Non lembro con certeza os anos que fai, mais estonces apenas apuntábame o bozo, e hoxe ando perto de sere un vello caduco.

—Denantes d´entrare no Reximento , miña nai quixo botarme a sua beizón. A probe siñora vivía retirada no recuncho d´unha aldeia, onde estaba o noso pazo solariego, e alá fun sumiso e obedente. A mesma tarde que cheguei mandóu en busca do Prior de Brandeso pra que viñese a confesarme na capela do Pazo. As miñas irmáns María, Isabel e María Fernanda, qu´eran unhas nenas, baixaron a coller rosas o xardín, e a miña nai enchéu con elas os froleiros do altar. Despois chamoume en voz baixa pra donarme o seu devozonario e decirme que fixese ensamen de concenza.

—Vaite a tribua, meu fillo... alí acharaste mellor.

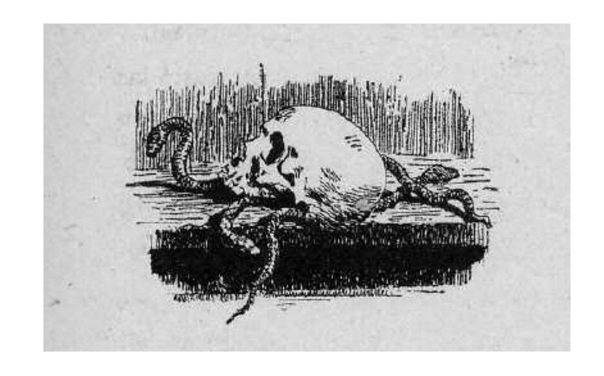
A tribua señorial estaba a beira do Evanxelio, e comunicaba coá biblioteca. A capela era húmeda, tenebrosa, resoante. Sobor do retabro campeaba o escudo concedido por executorias dos Reises Católicos ó siñore de Bradomín. Pedro Aguiar de Tor, chamado o «Chivo», e tamén o «Vello». Aquel cabaleiro estaba enterrado á dereita do altar; o cadaleito tiña a estatua ourante dun guerreiro.



A lampa do presbiterio alumeaba día e noite diante do retabro, labrada como xoiel de reises: os áureos racimos da vide evanxelica semellaban ofercerse carregados de froito. O santo tutelar era aquel piadoso Rei Mago que oferesceu mirra ó Neno Deus; á sua túnica de seda bordada de ouro, brilaba co resprandore devoto dun miragre ourental. A luz da lampa, antre as cadeas de prata, tiña tímido vóo de paxaro prisioeiro, como si se afanase por voare hacia o Santo.

Miña nai quixo que fosen as suas maus as que deixasen aquela tarde ós pes do Rei Mago os froleiros carregados de rosas, como ofrenda da sua yalma devota. Despois, acompañada das miñas irmáns,

axionllóuse diante do altar. Eu dende a tribua soiamente ouvía o murmulo da sua voz, que guiaba moribunda as avemarías; mais cando as nenas lles tocaba respondere, ouvia todal-as verbas rituais da ourazón!



O serán agonizaba e os rezos resoaban na silenzosa oscuridade da capela, fondos, tristeiros e augustos, como un eco da Pasión. Eu adormeciame na tribua. As nenas foron a sentarse nas gradas do altar; os seus vestidos eran albos, como o liño dos panos litúrxicos. Eu soio distinguía unha soma que rezaba baixo a lampa do presbiterio; era a miña nai; sostiña antre as suas maus un libro aberto e leia coá testa incrinada. De tarde en tarde, o vento abaneaba a cortina d´unha outa fenestra; eu entonces ollaba no ceio, xa ouscuro, a faciana da lua, pálida e sobornatural como unha deusa que ten o seu altar nos bosques e nos lagos...

Miña nai pechóu o libro donando un salaio, e de novo chamóu as nenas. Ollei pasare as suas somas brancas a través do presbiterio e columbrei que se axionllaban ás beiras da miña nai. A luz da lampa tremaba con un déble resplandor sobor das maus, que voltaban a sostere aberto o libro. No silenzo, a voz leía, piadosa e lenta. As nenas escoitaban, e adiviñei as suas cabeleiras ceibes sobor da albura do ropaxe, e caendo ás beiras da faciana iguales, tristeiras e nazarenas. Adormecérame e de súpeto abraíaronme os berros das miñas irmáns. Ollei e fiteinas no medio do presbiterio abrazadas a miña nai. Berraban arripiadas.

A miña nai colleunas da man e fuxiron as tres. Baixei de presa. Iba a seguirlas, e fiquei abraido de terror. No cadaleito do guerreiro entrechocábanse os hosos do esqueleto. Os cabelos alporizáronse na miña fronte. A capela ficara no maior silenzo e ouviase craramente o medroso e oco rolar da calaveira sobor da sua almofada de pedra.Tiven medo como o non tiven endexamais, pro non quixen que a miña nai e as miñas irmáns me coidasen cobarde, e permanecín inmóvil no medio do presbiterio, cos ollos fixos na porta entreaberta. A luz da lampa tremaba. N-o outo abaneábase a cortina d´unha fenestra, e as núvens pasaban sobor da lua, e as estrelas alcendíanse e apagábanse como as nosas vidas. De súpeto, alá lonxe, resoóu festivo ladrar de cans e música de cascabeles. Unha voz grave i-ecresiástica chamaba:

—¡Eiquí, Carabel! ¡Eiquí, Capitán!...

E o Prior de Brandeso, precedido dos seus lebreles aparesceu na porta da capela.

—¿Qué siñore granadeiro do Rei?

Eu repuxen coá voz afogada:

—¡Siñore Prior, ouvín tremal-o esqueleto dentro do cadaleito!...

O Prior atravesou paseniñamente a capela. Era home garrido i-ergueito. Nos seus anos xuvenís tamén fora granadeiro do Rei. Chegóu até min, sin recoller o voo dos seus hábitos brancos, e pousándome unha man no hombro e fitándome a faciana descoorida, pronuncióu gravemente:

—¡Qué endexamais poida decire o Prior de Brandeso que ollou tremare a un granadeiro do Rei!...

Non erguéu a man do meu hombro e ficamos inmoveis, fitándonos sin falarnos. N-aquel silenzo ouvimos rolar a calaveira do guerreiro. A man do Prior non tremóu. A nosa beira os cans endereitaban as orellas có pescozo espeluznado. De novo ouvímos rolar a calaveira sobor da sua almofada de pedra. O Prior sacudeume:

—¡Siñore granadeiro do Rei, temos que sabere si son trasnos ou meigas!...

E acercouse o cadaleito, e aséu as duas anelas de bronce empotradas n´unha das lousas, aquela que tiña o epitafio. Arrechegueime tremando. O Prior fitoume sin despegal-os beizos. Eu puxen a miña mau sobor da sua n´unha anela e tirei. Mainamente erguimol-a pedra. Un hoco mouro e frío ficóu diante de nosoutros. Eu ollei que a ispida e amarelenta calaveira ainda se movia. O Prior alargou un brazo dentro do cadaleito pra collela. Despois, sin unha verba e si un xesto, entregouma. Recibinna tremando. Eu estaba no medio do presbiterio, e a luz da lampa caía sobor da miñas mans. Ao fixal-os ollos, sacudinna con horror. Tiña antre elas un niño de cóbregas que se desanelaron asubiando, antramentras a calaveira rolaba con hoco e liviano son, todal-as gradas do presbiterio. O Prior ollábame cós seus ollos de guerreiro, que lostregueaban baixo da capucha, como baixo a viseira dun casco.

—Siñore granadeiro do Reí, non hai ausoluzón... ¡Eu non ausolvo os cobardes!

E saleu da capela arrastrando os seus hábitos talares. As verbas do Prior de Brandeso resoaron moito tempo nos meus ouidos. Ainda resoan. ¡Tal vez por elas, soupen mais tarde sorrire á morte como a unha muller!...

UN CABECILLA

Conto por Valle-Inclán

De aquel muiñeiro vello e silenzoso que me sirveu de guía para visitar as pedras célticas do monte Rouriz gardo unha lembranza dura, fría e cortante como a neve que coroaba o cume. Cicais mais que as suas faucións, que semellaban talladas en durísimo granito, a sua historia tráxica fixo que con tal enerxía ficáseme no pensamento aquela faciana tabacosa que apenas se diferenciaba do pano da monteira. Si pecho os ollos coido fitalo. Era mozo, seco e forte, como o tronco d´unha vide patriarcal; os mechons grises e demedrados da sua barba lembrabam íses lixos de musgo que amostran nas ocacidades dos pómulos as estatuas dos cláustros desguarnidos; os seus beizos de corcho plegábanse con austeira indifrenza; tiña un perfil inmóvil e pensante, unha testa inespresiva de releve exipcio. ¡Non, non-o esquecerei endexamáis!

Fora un terribel guerrilleiro. Cando a primeira guerra civil, botóuse ó campo

cós seus cinco fillos, é en poucos días logrou levantar unha gavilla de xente rexa e disposta a batil-o cobre. Algunhas veces fiaba o mando da partida ó seu fillo Xoan María e internábase na montaña, seguro, como lobo que ten n´ela o seu cubil. Cando menos se lle agardaba, reaparecía carregado coa sua escopeta chea de ataduras e remendos, traguendo na sua compaña algún mozo aldeán de aspeuto torpe e abraiadento que, de forza ou de grado, viña a engrosal-as fias. A ida e á volta, adoitaba a recaere pol-o muíño pra enteirarse de como iban as «familias», que eran os netos, e das pedras que moían.

Certa tarde de vrau chegóu e hachouno todo en desorde. Atada a un poste da parra, a muiñeira desditábase e chamaba inútilmente ós seus netos, que fuxiran á aldeia; o galgo aullaba, con unha pata maltreita no ar; a porta hachabase esnaquizada a culatazos, o gran e a fariña alfombraban o chán; sobor da artesa olllábanse aínda farangullas do xantar interrumpido, e no corral a vella hucha de castiñeiro revolta e destripada... O cabecilla contempraba aquel desastre sin proferir unha queixa. Despois de ben enteirarse, acercouse a sua muller murmulando con aquela voz desentoada e caótica de vello xordo.



—¿A qué hora viñeron os civíes? ¿Cántos eran? ¿Qué lles dixeches?

A muiñeira saloucou máis forte. En vez de contestare, desatouse en aldraxes contra aqueles enemigos malos que tan gran déstrozo faguían na casa dun probe que con ninguén do mundo se metía. O marido fitouna cós seus ollos cobrizos de galego desconfiado.

—¡Ai, demo! ¡Non eres ti a gran condenada que a min me engana! Ti dixécheslles onde está a partida.

Ela seguía chorando sin consolo.

—Arrepara, home, de que feitura ises verdugos de Xerusalem me puxeron! ¡Atada mesmamente como o Noso Siñore!

O guerrilleiro repiteu, abaneando furioso a escopeta:

—¡A ver como respondes! ¿Qué lles dixeches?

—Pro consideira, home!...

Calou, donando un gran salaio, sin afoutárese a continuare, tanto a imponía a faciana enrugada do vello. El non voltóu a insistire. Sacóu o coitelo, e cando ela coidaba que iba a matala, cortóu as ligaduras, e sin proferire unha verba, empu-

xouna obrigándoa a que o seguise. A muiñeira non cesaba de salaiar.

—¡Ai! ¡Fillos das miñas entrañas! ¿Por qué me non deixaría queimar en unhas parrillas denantes de decir onde estábades? Vos, como soles. Eu, unha vella cós pes pr´a cova. Percisaba de camiñar mil anos pelegrinando por camiños e melros para ter perdón de Deus. ¡Ai meus fillos! ¡Meus fillos!

A probe muller camiñaba anguriada, enredadol-os toscos dedos de labrega na mata cincenta dos seus cabellos. Si se detiña mesándoos e saloucando, o marido, cada vez máis sobriso, empuxabaa coá culata da escopeta, mais sin brusquedade, sin xenreira, como á vaca mansísima nada na propia cadra, que por acaso cerdea. Saíron dá aira aburada pol-o sol de un día de Agosto, e despois de atravesaren os prados do Pazo de Melías internáronse no fondo sendeiro da montana, tan fresco coás suas humedades de cova, tan vizoso coás suas sebas de frolido sauco, tan ateigado de ledos surtos coás suas pesadeiras ballarinas, tan ameazador coás suas revoltas i-encrucicixadas, tan tráxico coás suas cruces mouras, que lembram algún sanguento suceso, e tan vello, tan vello que até nas laxas tan imprentadas as siñales dos carros, sulcos cheos de auga revolta, que semellan enrugas da edade labradas século trais século na trocha sobrisa, granítica e salvaxe.

Andiveron sin deterse até chegare a unha revolta onde s´erguía un retabro de ánimas. O cabecilla encaramouse sobor dun bardal e fitou receloso canto de alí abranguía a ollarse do camiño. Amartelóu a escopeta, e trais de asegurare o-pistón, santiguouse con lentitude respeitosa de cristiano vello.

—Sabela, axiónllate xunto ó retabro das almas benditas.

A muller obedeceu tremando.

—Encoméndate a Deus, Sabela.

—¡Ai, home non me mates! ¡Agarda tan siquera a saber si aquelas prendas padeceron algún mal!

O guerrilleiro pasouse a man pol-os ollos, logo despenduróu do cinto o crásico rosario de doas de madeira, con engaste de arامiño dourado e deullo á vella, que o recibeu solouzando. Asegurouse mellor sobor do bardal, e marmulóu austeiro:

—Está bendito pol-o siñore bispo de Ourense, con indulxenza para a hora da morte .

El mesmo púxose a rezar con monótono e frío visviseo. De tempo en tempo botaba unha inqueda ollada ó camiño. A muiñeira foise pouco a pouco sereando. No venerabel sulco das suas enrugas ficaban tremecentes as bágoas; as suas mans exitadas por tremor senil, faguían oscilare a cruz e as medallas do rosario; incrinouse golpeando o peito e bicou a térra con unción.

—¿Remataches?

Ela xuntóu as mans con eisaltazón cristiana.

—Fáigase, Xesús, a tua diviña vountade!

Mais cando ollóu ó terribel vello botárese a carabina á cara a apuntar, ergueuse arripiada e corréu hacia él cós brazos abertos.

—¡Non me mates! ¡Non me mates pol-a yalma del...

Sonóu o tiro, e caeu en medio do camiño coá fronte furada.

O cabecilla alzóu da areia ensanguentada o seu rosario de faucioso, bicóu o crucifixo de bronce, e sin deterse a carregal-a escopeta, fuxéu en direzón da montana.

Ollara faguía un momento no outo da trocha, os tricornios enfundados de dous guardias civiles.

Confeso que cando o bon Urbino Pimentel contoume ista historia terribel, tremei lembrando a maneira d´abondo eispresiva con que despedía na Venta de Brandeso ó antigo faucioso, farto de acatare e vountade solapada e granítica de aquela esfinxe tallada en vello e lucidio carballo.



Nota: As ilustracións utilizadas nestes textos, proceden da edición de 1903 de *Jardín umbrío,* que se atopa na Real Academia Galega.



VALLE-INCLÁN E A «SOCIEDAD DE LOS AMIGOS DE GALICIA»

Xoán Guitián

No ano 1925 don Ramón Mª del Valle-Inclán vive en Galicia, concretamente na Pobra do Caramiñal. Aquí leva xa varios anos, aquí naceron varios dos seus fillos e aquí ten establecidas intensas relacións cun círculo de amizades, algunhas delas relacionadas co mundo cultural e intelectual do país. Estas relacións galegas non lle impiden a don Ramón manter os seus contactos cos ambientes culturais e artísticos de Madrid, cidade á que viaxa con frecuencia desde Galicia para atender asuntos relacionados coa edición das súas obras, representacións teatrais, etc.

Neste contexto aparece publicado no xornal *Galicia* de Vigo correspondente ao día 9 de febreiro de 1925 un artigo asinado por Gerardo Gasset Neyra, amigo pobrense de Valle-Inclán, no que o autor relata unha longa conversa mantida co escritor sobre a situación galega[1]. No decurso desa conversa don Ramón expresa o seu escepticismo en relación co movemento e as iniciativas orientadas á defensa dos dereitos de Galicia que naqueles anos se viñan desenvolvendo no país. Fronte ás afirmacións de Gasset verbo da existencia dun ambiente rexionalista avanzado e dun movemento literario da mesma tendencia, Valle-Inclán afirma: «No estoy conforme con Usted. Creo que no hay nada».

Toda a primeira metade do artigo de Gasset ofrece a imaxe dun Valle-Inclán desencantado coa situación de Galicia e as súas perspectivas de futuro, pero pouco máis adiante é o propio don Ramón quen introduce no discurso algúns trazos esperanzadores. Así, referíndose ás opinións de Gasset, afirma:

> «Y sin embargo, esas débiles fuerzas que a Usted se le antojaban tan grandes y capaces, esa pobre literatura y ese sentimiento regional instintivo y en mantillas, tiene un valor, porque ningún movimiento de opinión se produce en balde.
>
> Y ese mismo sentimiento que a Usted le llevaba hasta la ilusión y que con Usted compartirán muchos jóvenes de Galicia es muy de tener en cuenta por su calidad de índice. El sentir de la juventud, siempre altruista, indica la realidad política del futuro. Por eso suele desempeñar un papel de constante oposición a lo constituido».

Na mesma liña, Valle-Inclán afirma máis adiante:

> «En resumen, yo creo que hoy por hoy, no hay un verdadero y definido sentido regional, pero si una aspiración libre y difusa.
>
> Todavía estamos en el momento de predicar la primera cruzada, la cruzada del entusiasmo».

O artigo rematará con parágrafos de ton máis pesimista nos que se recollen críticas de don Ramón ó movemento existente en Galicia, ao que cualifica despectivamente

[1] GASSET NEYRA, G.: «La profecía de don Ramón» en *Galicia*, 475 (9 de febreiro de 1924)

como «regionalismo de juegos florales», pero malia ese pesimismo final é evidente que non hai nas opinións verquidas por don Ramón ó longo da conversa hostilidade contra a idea rexionalista e si unha certa visión esperanzada do futuro. Frases como «el sentir de la juventud (...) indica la realidad política del futuro» ou «todavía estamos a tiempo de predicar la primera cruzada, la cruzada del entusiasmo» son ben claras ao respecto. O que se pode apreciar nas opinións de don Ramón é unha dura crítica, non tanto ás ideas rexionalistas en si mesmas, como á práctica desenvolvida ata entón polos rexionalistas galegos, unha actividade que en opinión do escritor carecería de peso e valor reais.

A INICIATIVA DE MONDARIZ

O artigo que vimos de comentar serve como introducción para mellor situar no seu contexto o asunto central do noso traballo: nos días finais do verán de 1925 ten lugar en Mondariz a constitución da «Sociedad de los Amigos de Galicia». Certamente, a creación dunha sociedade preocupada polos problemas de Galicia non debería constituír, na Galicia daqueles anos especialmente rica en iniciativas rexionalistas, unha nova de especial interese, pero a creación da sociedade á que nos referimos adquire ese carácter excepcional en virtude das personalidades que a promoven.

A finais do verán de 1925 Ramón del Valle-Inclán visita o balneario de Mondariz. A noticia da presencia de Valle-Inclán en Mondariz é recollida pola revista da propia estación balnearia, *La temporada en Mondariz*, no seu número correspondente ao domingo 30 de agosto de 1925[2]. Na portada deste número aparece unha fotografía de Valle-Inclán sentado nun banco do xardín do balneario na compaña de outras catro persoas das que non se revela a identidade. O pé de foto aporta xa as primeiras informacións de interese sobre esta visita:



Victoriano García Martí.

> «En la última semana nos honró con su visita, permaneciendo entre nosotros desde el día 24 al 27, el egregio escritor don Ramón del Valle-Inclán.- El gran don Ramón realizó aquí uno de sus frecuentes milagros: detener el curso de las horas en que su palabra de maravilla cayó sobre las almas en lluvia luminosa y fecundante, generando la emoción. -Le acompañó en su visita nuestro buen amigo el conocido publicista don Victoriano García Martí».

A mesma fotografía foi reproducida máis recentemente en numerosas publicacións, entre elas no libro *Galicia: o oficio de vivir*, da autoría de Gonzalo Allegue[3].

[2] *La temporada en Mondariz*. Ano XXXVII, 13 (30 de agosto de 1925)

[3] ALLEGUE, G.: *Galicia: o oficio de vivir. A terra*. Vigo: Nigra, 1991, p. 132

Nada nos di a revista de Mondariz das actividades desenvolvidas no balneario por Valle-Inclán, polo que, en principio, habería que pensar nunha estancia ordinaria de repouso como as de tantos concorrentes ao establecemento balneario, pero o día 17 de setembro de 1925 aparece no xornal *La Voz de Galicia* de A Coruña unha columna titulada «Una iniciativa. Los amigos de Galicia»[4] facéndose eco da publicación no madrileño diario *La Voz* dun artigo asinado por Victoriano García Martí. O intelectual pobrense dá conta nese xornal de Madrid da constitución en Mondariz da «Sociedad de los Amigos de Galicia», froito duna iniciativa promovida por Enrique Peinador, Ramón Cabanillas, Ramón del Valle-Inclán e o propio García Martí.

La Voz de Galicia recolle, como dicimos, o artigo publicado en Madrid por García Martí, pero engádelle algúns comentarios. Nun dos parágrafos iniciais do artigo de *La Voz de Galicia* cualifícase aos promotores da iniciativa de Mondariz de «personalidades de tanto relieve y galleguismo tan probado», pasando de seguido a reproducir algunhas liñas do texto publicado días antes por don Victoriano en Madrid, texto que contén interesante información sobre a devandita «Sociedad».

Segundo García Martí, «trátase de crear la Sociedad de los Amigos de Galicia, que no tendría carácter político ni siquiera de exclusivismo, porque se admitirán en ella a cuantos sin ser hijos de esta tierra sean devotos de ella». En relación coas finalidades da sociedade, don Victoriano menciona expresamente «hacer un inventario de nuestros tesoros artísticos y, de ser posible, un museo de nuestras cosas viejas. Además propone patrocinar el estudio documentado de nuestros archivos».

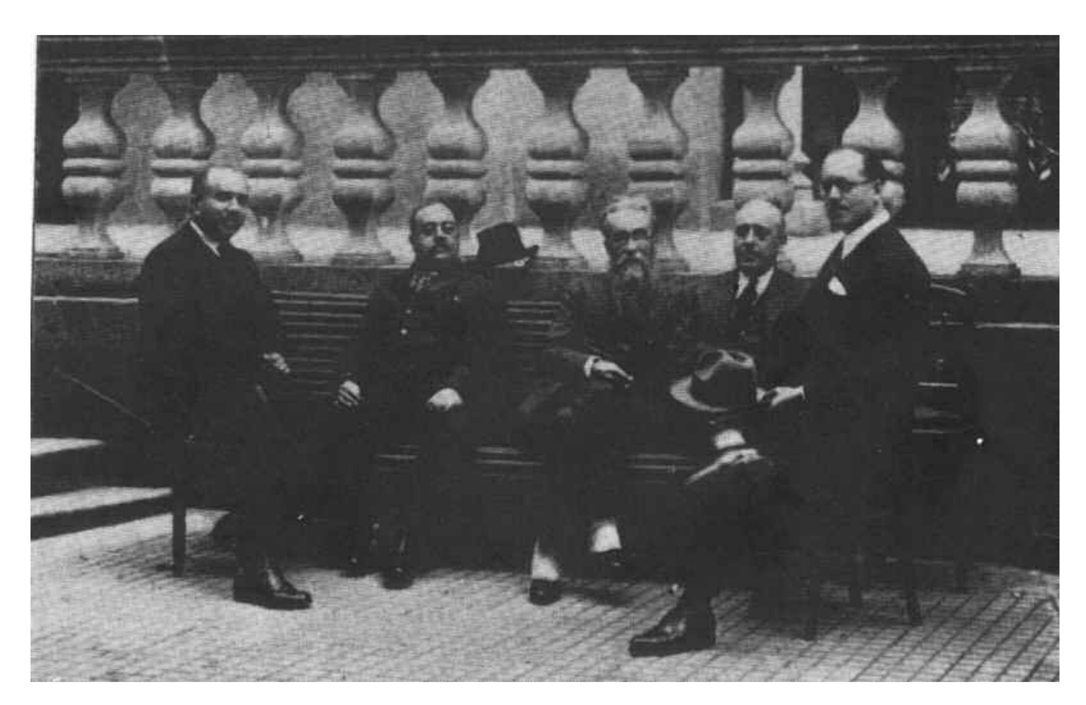
Estamos, xa que logo, diante dunha iniciativa de carácter cultural que ten por obxectivo a defensa do noso patrimonio entendido nun senso amplo nas súas vertentes historico-artística, museística e documental. Sobre a paternidade da idea nada definitivo aporta o texto de García Martí, limitándose a expresións vagas como «surge entre nosotros una admirable iniciativa» ou «He aquí la importante iniciativa que al contemplar esa maravillosa obra de Mondariz se nos ocurre a un grupo de amigos que aquí coincidimos».

Na nosa opinión, non se pode deducir do contido do texto de García Martí reproducido en *La Voz de Galicia* a existencia dunha tertulia máis ou menos estable en Mondariz coa participación das devanditas personalidades. Coñecemos pola nota publicada en *La temporada en Mondariz* citada en páxinas anteriores o dato de que Valle-Inclán permaneceu no balneario entre os días 24 e 27 de agosto de 1925, breve estancia que García Martí cualifica como «excursión».

Pero o xornal coruñés non se limita na súa columna do día 17 de setembro a reproducir o texto de García Martí senón que aproveita para engadir varios parágrafos con comentarios sobre a iniciativa:

> «Lo transcripto basta para que los lectores se den cuenta del alcance e importancia de la iniciativa y de su amplio espíritu, tan lejos de los exclusivismos que han malogrado con su estrechez de miras no pocos movimientos que pudieron ser beneficiosos para Galicia. El nombre de Cabanillas adscrito a esta idea debe ser —suponemos— garantía suficiente para los "ortodoxos" del galleguismo y los de Valle-Inclán, García Martí y Peinador habran de serlo también para los que pudieran temer que la nueva entidad siguiera derroteros que la práctica ha demostrado ser equivocados.
>
> Si a ello se añade que la nueva entidad ha de perseguir finalidades concretas y positivas, como las apuntadas y otras que irán surgiendo, será obvio decir que cuantos amamos a Galicia hemos de secundar la afortunada iniciativa, cooperar a su mejor éxito y alistarnos en las filas de una asociación de tan bastas miras y de tan amplio espíritu que para pertene-

[4] «Una iniciativa. Los amigos de Galicia», en *La Voz de Galicia* (17 de setembro de 1925), p. 2



Reunión en Mondaríz no verán de 1925. De esquerda a dereita, Vicente Riestra, Enrique Peinador, Ramón de Valle-Inclán, Ramón Cabanillas e Victoriano García Martí.

cer a ella no es preciso ostentar otro título que el de querer a la tierra gallega con cariño entrañable».

Cómpre chamar a atención sobre o feito de que o redactor de *La Voz de Galicia* considere, no primeiro parágrafo, a Cabanillas e Peinador como garantes de dúas concepcións opostas do galeguismo, situando ao poeta de Cambados na liña do galeguismo ortodoxo e a Peinador nunca tendencia oposta e pouco definida, de par de García Martí e Valle-Inclán.

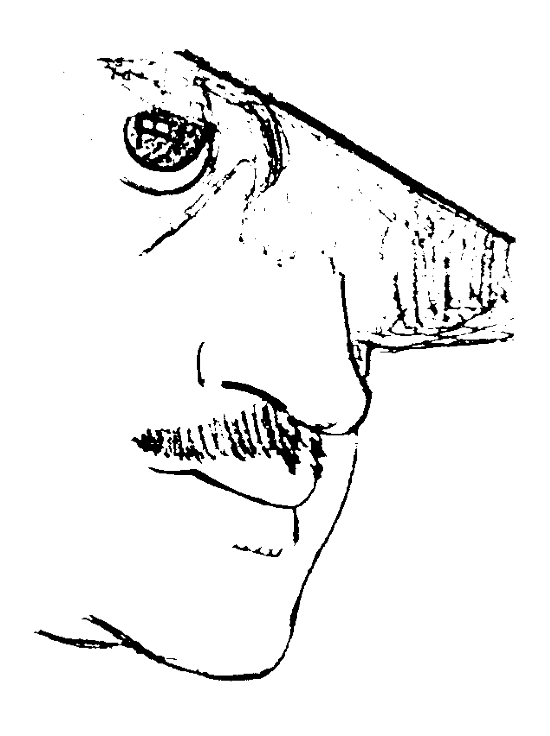
Un día despois da publicación deste artigo en *La Voz de Galicia*, publícase outro en El *Faro de Vigo* titulado «Una iniciativa. La Sociedad de los Amigos de Galicia»[5] no que se transcribe textualmente o artigo publicado en *La Voz de Galicia*, pero suprimindo os parágrafos finais de comentarios.

Neses parágrafos o columnista de *La Voz de Galicia* evitaba a mención expresa das persoas ou organizacións ás que ían dirixidas expresións críticas como «amplio espíritu tan lejos de los exclusivismos», «estrecheces de miras» ou «derroteros que la práctica ha demostrado ser equivocados», pero a alusión ao galeguismo político do momento era moi evidente. Así o entenderon os propios galeguistas que a través do seu voceiro *A Nosa Terra* recolleron tamén a nova da constitución da Sociedad de los Amigos de Galicia en Mondariz e aproveitaron a ocasión para responder aos comentarios de *La Voz de Galicia*[6].

«Se permite —di *A Nosa Terra* referíndose a *La Voz de Galicia*— facer unhas direitas alusiós que por estar tan craras non é preciso cavilar moito para ver a quen van dirixidas».

5 «Una iniciativa. La Sociedad de los Amigos de Galicia», en el *Faro de Vigo* (18 de setembro de 1925), p. 8

6 «Os Amigos de Galicia», en *A Nosa Terra*, Ano IX, 217 (1 de outono de 1925), p. 11.



Ramón Cabanillas. Debuxo de Castelao.

A publicación galeguista recoñece de seguido que a presencia de Cabanillas e Peinador é para eles garantía de que «a nova agrupación non será un cursi botafumeiro da Galicia meiga, da rula viuda, da pequena patria», pero evita pronunciarse sobre a presencia dos demais participantes alegando que «non é este o momento adecuado para facer un estado comparativo entre un e outro galeguismo». O artigo de *A Nosa Terra* remata dicindo «Excusado é decir que nós, dende o noso posto diáfano e ben determinado, estamos d'acordo coa idea e prestaremos a ela a nosa axuda».

Véxase como para *A Nosa Terra* a presencia de Peinador merece unha lectura moi diferente da ofrecida por *La Voz de Galicia*, xa que agora don Enrique aparece, con Ramón Cabanillas, como garante da vontade galeguista da iniciativa.

OS PROTAGONISTAS

Faciamos referencia en páxinas anteriores á fotografía na que aparece Valle-Inclán no xardín de Mondariz acompañado por outras catro persoas, fotografía que, sen dúbida, corresponde aos días da constitución da Sociedad de los Amigos de Galicia. Quizais conveña deterse un intre para situar ás persoas retratadas nesa fotografía.

Un dos fotografados é Enrique Peinador Lines (Pontevedra, 1876 - Vigo, 1940). Enrique era un dos fillos de don Enrique Peinador y Vela, fundador e propietario do balneario de Mondariz. Peinador Lines, responsable do balneario e do Gran Hotel e dono duna gran fortuna persoal, converteuse nun verdadeiro mecenas patrocinando actividades artísticas e culturais, nomeadamente aquelas de orientación galeguista. En *A Nosa Terra*, voceiro dese movemento, son continuas a referencias eloxiosas a Enrique Peinador e a súa familia, gabando a súa xenerosidade e patriotismo. Vexamos un exemplo:

> «O vello don Enrique Peinador, xa finado, foi fundador d'unha aristocracia nova, a que se fixo carne nos seus fillos e que compre grabar e siñalar a tódol-os bos galegos. Y-estes fillos cultos, simpáticos, amabres, mundanos, cheios d'amor á Terra, fan por ela sen cansanzo nen acougo, o que non fixeron os políticos i-os ricos nados na Galiza».[7]

Outro dos participantes na iniciativa é Ramón Cabanillas (Cambados, 1876-1959). Non resulta estraña a presencia na iniciativa de Mondariz de Cabanillas, o chamado Poeta da Raza. Gran amigo de Peinador e visitante asiduo do balneario, a súa relación con Mondariz é comentada por Francisco Rodríguez coas seguintes palabras:

[7] RODRIGUEZ SÁNCHEZ, F.: «O Mariscal, un modelo de redención» en «Ramón Cabanillas, camiño adiante», *A Nosa Terra*. *A Nosa Cultura*, 10, Vigo (s.d.), p. 28, nota 14.

«Velaí o papel xogado pola familia Peinador tanto en xeral como en relación específica ou particular con Cabanillas. O balneario de Mondariz convertiu-se en centro de actividades galeguistas»[8].

Mostra da relación estreita de Cabanillas con Mondariz e co seu propietario Enrique Peinador é o feito de que o ingreso do poeta na Real Academia Galega tivese lugar nun solemne acto celebrado na estación balnearia en 1920. Foi esta a primeira ocasión na que a Academia celebrou sesión fora da súa sede, un acto solemne no que ingresou tamén na docta institución o poeta Rey Soto. Nese mesmo ano 1920 Cabanillas asina no Álbum de Honor do balneario acompañando a sinatura cun pequeno poema.[9] Será tamén en Mondariz onde se editen, baixo o mecenado de Peinador, varias das obras do poeta. É o caso de *Na noite estrelecida* (1926), *A rosa de cen follas* (1927) e *Un somero recuerdo de la vida y obra de Eduardo Pondal* (1930).

O terceiro dos participantes no encontro de Mondariz presenta algunhas dificultades de identificación. Para algúns estudiosos trataríase de Armando Cotarelo Valledor, mentres para outros sería Vicente Riestra Calderón. *A Nosa Terra* é única publicación, de entre as que nos pasados anos recolleron a fotografía, que ofrece nomes e apelidos dos fotografados, e identifica ao personaxe sentado á esquerda como Vicente Riestra, identificación que compartimos.

Vicente Riestra Calderón era membro dunha coñecida familia pontevedresa. Cursou estudios en España e no estranxeiro acadando o título de Enxeñeiro Industrial. Militante, como toda a súa familia, do Partido Liberal, centrou a súa actividade política no distrito da Estrada, polo que foi deputado entre os anos 1916 e 1923.

O seguinte contertulio é Victoriano García Martí (A Pobra do Caramiñal, 1881-Santiago de Compostela, 1966), ensaísta, pensador e escritor, académico da Real Academia Española e académico de honor da Real Academia Galega. Foi tamén secretario do Ateneo de Madrid baixo a presidencia de Ramón del Valle-Inclán, con quen mantivo unha estreita amizade ao longo de décadas. Republicano convencido, mantivo posicións galeguistas moderadas sempre fora das estructuras do galeguismo político organizado. Algunhas testemuñas consultadas atribúen a García Martí unha notable influencia sobre Valle-Inclán no seu proceso de achegamento á sensibilidade rexionalista. A presencia de don Victoriano en Mondariz explícase polo seu pensamento galeguista moderado, pero tamén polo papel de asiduo acompañante de Valle-Inclán que asumiu durante moitos anos.

Evidentemente non é necesaria ningunha explicación verbo da personalidade de don Ramón del Valle-Inclán, un dos máximos expoñentes da literatura española daquel tempo e de tódolos tempos. A presencia de don Ramón del Valle-Inclán en Mondariz debe entenderse no contexto do achegamento á chamada «cuestión galega» e á problemática xeral do país que o escritor de Vilanova experimenta nos anos finais da súa estadía en Galicia. Neste mesmo senso é significativo o contido dun curioso artigo asinado por García Martí e publicado no xornal madrileño *La Voz* en agosto de 1925, no que se dá conta de varias ideas de Valle-Inclán. Propón don Ramón, por unha parte, unha reorganización territorial que considere á Ría de Arousa como unha unidade administrativa, dando carácter oficial ao que —segundo García Martí— xa existía desde sempre na realidade. A outra idea é a instalación en Galicia, e concretamente na vila de Padrón, de delegacións da Junta para Ampliación de Estudios e da Residencia de Estudiantes a fin de impulsar o estudio e a investigación apli-

[8] *Ibid*. p. 28

[9] *Libro de Ouro do Balneario de Mondariz*. Pontevedra: Serv. de Publicacións da Deputación Provincial e Fundación Mondariz-Balneario, 1999

cados á realidade galega como xeito de loitar contra o atraso científico e cultural do país[10].

A RECEPCIÓN DA INICIATIVA EN AMÉRICA

A nova da constitución da Sociedad de los Amigos de Galicia, xa difundida nos xornais galegos e de Madrid, salta ben cedo o Atlántico sendo recollida nas páxinas da revista *Céltiga*, publicación do ámbito da emigración galega na República Arxentina subtitulada «Revista gallega de Arte, crítica literaria y actualidades». O número 19 desta publicación ofrece na súa sección «El momento de Galicia» unha breve pero interesante nota titulada «Don Ramón» na que se informa en ton entusiasta da iniciativa de Mondariz[11].

O texto completo é o seguinte:

> «Don Ramón
>
> Acaba de darse forma real en Galicia a una idea soberbia de Don Ramón del Valle Inclán.
>
> Bajo el patrocinio de Cabanillas y Enrique Peinador se constituyó la Sociedad Amigos de Galicia de elevados propósitos galleguistas. Hace tiempo que presentíamos y esperábamos este acercamiento generoso de Don Ramón a la causa de Galicia. Es verdad que nadie pudo decir hasta ahora que el gran gallego fuese ni ajeno ni hostil al movimiento nacionalista. Su obra grandiosa y soberbia y su propia vida, pródiga en gestos desconcertantes, esquivan una definición clara de su ideología. Y los gestos de Don Ramón fueron siempre rutilantes. Esperemos ahora el gesto decisivo, heroico y salvador».

Hai neste breve texto diversos aspectos que merecen un comentario demorado. En primeiro lugar, cómpre chamar a atención sobre a présa coa que se publica a noticia da constitución da sociedade en Bos Aires. Desde a súa publicación en *La Voz de Galicia* (17/9/1925) ata a publicación en *Céltiga* (10/10/1925) pasaron pouco máis de 20 días, un prazo moi curto se o comparamos coa demora habitual coa que se publicaban as noticias de Galicia nos medios da emigración americana.

En segundo lugar, interesa sinalar que na breve nota de *Céltiga* faise referencia a Peinador, Cabanillas e Valle-Inclán, pero non a García Martí, que aparece en tódalas demais referencias xornalísticas que vimos comentando. A omisión do nome de don Victoriano é explicable tendo en conta que o escritor da Pobra era máis novo e menos coñecido, tanto en Galicia como en América, que os contertulios que si aparecen citados no texto.

Outro aspecto interesante é a atribución que se fai da paternidade da iniciativa a «una idea soberbia de Don Ramón del Valle Inclán». Lémbrese que tanto no artigo publicado por García Martí no xornal *La Voz* de Madrid como nos comentarios publicados posteriormente en *La Voz de Galicia*, *Faro de Vigo* ou *A Nosa Terra*, non se fai referencia algunha a esta cuestión, non sendo con frases vagas ás que nos referimos en páxinas anteriores.

Pero sen dúbida o aspecto que máis chama a atención na nota de *Céltiga* é a asimilación que a revista fai da iniciativa de Mondariz co movemento nacionalista galego. É certo que, nun senso amplo e exclusivamente cultural do termo, pode considerarse a fundación da Sociedad de los Amigos de Galicia como unha iniciativa galeguista, pero en ningún caso a preocupación polo patrimonio cultural, os museos e os arquivos de Galicia pode identificarse por si mesma como unha proba de simpatía polo movemento nacionalista. É importante lembrar verbo desta cuestión a afirmación de García Martí de que a sociedade

10. GARCÍA MARTÍ, V.: «Por tierras gallegas. Hacia una nueva Galicia. Una iniciativa para la Junta de Ampliación de Estudios. El pensamiento de Valle-Inclán», en *La Voz* (21 de agosto de 1925), p.3

11. «Don Ramón», en *Céltiga*, 19 (10 de outubro de 1925)



Publicidade do balneario de Mondariz.

fundada en Mondariz rexeitaba a posibilidade de ter carácter político, afirmación que entraría en contradicción coa lectura realizada polo comentarista de *Céltiga*.

O GALEGUISMO «OFICIAL» E A FIGURA DE VALLE-INCLÁN

Como tivemos ocasión de comprobar en páxinas anteriores, a actitude do galeguismo fronte á figura e actividades de Don Ramón, e máis concretamente fronte á iniciativa de Mondariz, foi de receo e desconfianza. Xa cinco anos antes, *A Nosa Terra* publicara un duro comentario sobre Don Ramón que remataba coas seguintes liñas:

> «Pro Don Ramón non fixo na vida máis qu'enriquecer o castelán a conta do galego. Il levou da nosa lingoa frases, xiros, modismos, verbas de que hoxe s'ufana o castelán, que s'atopa que campa moi ben esí adornado de galas alleas. Don Ramón levou para casa allea os bés da sua casa, misturou o viño das suas terras pr'endulzar o viño acedo do veciño, adornou á súa querida coas alaxas da sua muller.
>
> Eis o galeguismo de Valle-Inclán...
>
> E nós, como lle imos querer ben?»[12]

Velaí a visión que o voceiro do galeguismo tiña no ano 1920 da orixinalidade literaria de Valle-Inclán, da súa asombrosa capacidade para crear un xeito propio e inconfundible de expresión mediante a incorporación ao castelán de xiros e termos galegos, unha das súas grandes achegas literarias. Diante de tal mostra de incomprensión é doado entender que Valle-Inclán non se sentira especialmente atra-

[12] «Valle-Inclán ultraísta», en *A Nosa Terra,* ano IV, 216 (20 de agosto de 1920), p. 5

ído polo movemento nacionalista organizado e que, por outra parte, a creación da Sociedad de los Amigos de Galicia en Mondariz non sentara ben no seo dese movemento. Poderiamos recoller aquí outras moitas mostras dese clima de desconfianza ou incomprensión, pero cómpre en calquera caso sinalar que esa desconfianza manifestada por *A Nosa Terra* cara a don Ramón non foi compartida nunca por algunhas das máis importantes figuras do galeguismo político e cultural, como Castelao, os Dieste ou Cabanillas, que mantiveron unha fonda admiración cara o escritor.

Resulta interesante e aleccionadora a lectura do artigo publicado anos despois, tamén en *A Nosa Terra,* con motivo da morte de Valle-Inclán en xaneiro de 1936, artigo do que tiramos os seguintes parágrafos:

> «Tense discutido moito a prol de si a obra de Valle-Inclán era ou non unha obra galega. Nós coidamos que si. Galega pola forma e galega polo esprito que a animou. Si o gran D.Ramón non fose galego non podería ofrendar a literatura nacional a orixinalidade que tiña a súa xurdia producción.
>
> El, que conosceu todal-as roitas, que nelas levou sempre o noso esprito universalizándoo (...)
>
> Morreu Valle-Inclán e con él ademais de desaparecer unha senlleira figura universal, vaise a única representación auténtica da nosa Galicia fora dos eidos patrios»[13].

Non estamos diante dunha nota necrolóxica de compromiso, senón diante dunha clara manifestación de entusiasmo pola figura do escritor desaparecido. Repárese en frases como «(obra) galega pola forma e galega polo esprito que a animou», «levou sempre o noso esprito universalizándoo» ou a aínda máis radical «vaise a única representación auténtica da nosa Galicia».

[13] «Valle-Inclán», en *A Nosa Terra*. *Boletín do Partido Galeguista*, s.d. (xaneiro 1936) p. 1

Non interesa aquí facer unha análise pormenorizada sobre a actitude do galeguismo fronte a Valle-Inclán, senón apuntar a existencia de cambios de posición e opinións cointradictorias no seo dese movemento. A contradicción existente entre a posición manifestada no último artigo citado e a expresada no artigo aparecido anos antes na mesma publicación ten unha difícil explicación. Habería que falar da existencia de diversas sensibilidades no seo do Partido Galeguista[14], pero tamén podería tratarse dun movemento de acomodación por parte do galeguismo fronte á enorme popularidade e prestixio de Don Ramón no intre da súa morte, popularidade e prestixio conquistados polo seu inxente labor literario pero tamén polo seu compromiso cívico e polas súas conviccións republicanas e antifascistas.

CONCLUSIÓNS

A idea de crear unha sociedade chamada Sociedad de los Amigos de Galicia, destinada a traballar a prol da conservación do patrimonio histórico, artístico e documental de Galicia, pode inserirse plenamente no espírito de recuperación cultural do país do que é a mellor mostra a constitución por aqueles anos, concretamente en 1923, do Seminario de Estudios Galegos.

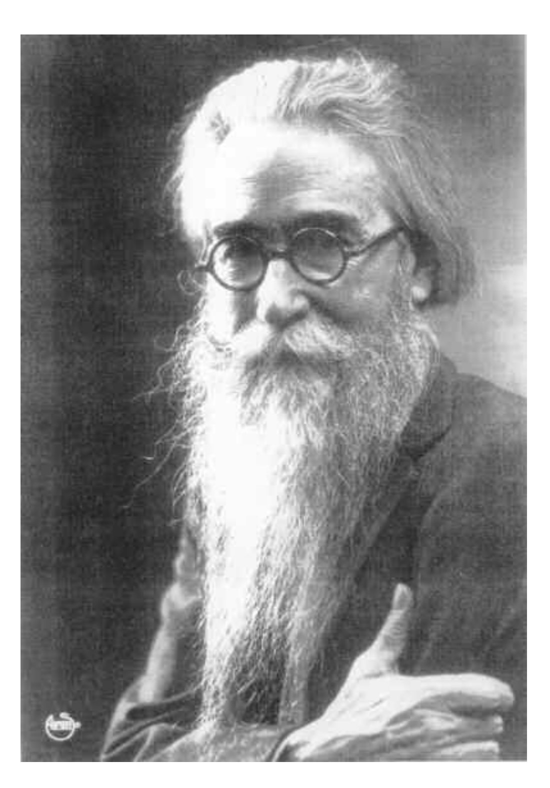
A presencia de Cabanillas e Peinador, membros destacados do movemento galeguista, na xuntanza de Mondariz de par de Valle-Inclán, Vicente Riestra e García Martí, sitúa indiscutiblemente a constitución da Sociedad de los Amigos de Galicia no contexto do galeguismo, se ben habería que ma-

[14] Vid. GONZALEZ-MILLAN, X.: «Valle-Inclán en *A Nosa Terra*: la actitud crítica de Vicente Risco», en *Letras Españolas Contemporáneas*. *Homenaje a José Luis Varela*. Alacalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995; e GONZALEZ-MILLAN, X.: «Valle-Inclán y la revista *Nós*», en *Revista Hispánica Moderna*, 45 (1992) pp. 35-44

tizar esta afirmación falando do seu carácter artístico-cultural e non político. Resulta evidente que só nese ámbito cultural e artístico sería posible o encontro e a coincidencia entre personalidades tan dispares como Cabanillas e Riestra, por citar só dous nomes. Interesa tamén destacar a presenza de Peinador, persoa cunha amplísima visión da cultura e mecenas xeneroso, sempre disposto a participar en iniciativas a prol do progreso material e cultural de Galicia.

En canto ás lecturas que se poden facer da iniciativa, non nos parece correcta a interpretación realizada pola revista *Céltiga*, que interpreta a fundación da Sociedad de los Amigos de Galicia como un acto de achegamento de Valle-Inclán ao nacionalismo galego, porque o nacionalismo é unha opción política mentres a Sociedad é unha entidade voluntaria e explícitamente allea a ese ámbito de actuación.

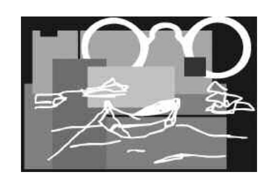
En calquera caso, ninguén poderá discutir que a iniciativa de Mondariz estaba destinada a traballar en favor dos intereses de Galicia, do seu patrimonio e da súa cultura e que, nese senso, habería que considerala unha iniciativa plenamente galeguista. A participación de Valle-Inclán na creación desta sociedade galeguista de carácter cultural ven contradicir a tópica imaxe dun Valle-Inclán desvencellado da realidade galega ou despreocupado en relación cos problemas do país. Outra cousa é o seu posicionamento fronte ao galeguismo politicamente organizado, fronte ao nacionalismo galego, co que don Ramón mantivo sempre diferencias importantes.



Valle-Inclán. Fotografía de Alfonso.

Sorprende a existencia de moi diferentes valoracións contidas en distintos artigos publicados ao longo do tempo en *A Nosa Terra* e en *Nós* en relación coa personalidade de Valle-Inclán, o que nos leva a pensar na existencia de diversas sensibilidades no seo do movemento nacionalista. Son ben coñecidas as diverxencias de criterio neste senso entre primeiras figuras do nacionalismo como Vicente Risco por unha banda, e Castelao, Cabanillas ou Paz Andrade por outra, diverxencias que moi probablemente non son máis que un reflexo da diversidade de criterios e de talantes existentes no seo da militancia galeguista.[15]

15. Sobre esta cuestión, ademais dos traballos de GONZALEZ MILLAN xa citados, pode consultarse X.L. AXEITOS: «O valleinclanismo na cultura galega (I)», en *Cuadrante*, 8 (xaneiro 2004). pp. 5-19



El mar arosano en Valle-Inclán

Jesús Blanco García

La importancia del origen gallego de Valle-Inclán es evidente tanto en su obra como en su vida, y así ha sido resaltado por todos los estudiosos del escritor. El lugar y el ambiente sociocultural en que naciera y en que fuera educado marcan, en cierta medida, sus ideas, tanto estéticas como incluso políticas; y, por supuesto, el lenguaje y el carácter mismo de muchas de sus obras. Este lugar y este ambiente corresponden específicamente a la comarca del Salnés, a orillas de la ría de Arosa, donde transcurre su infancia y, salvo estancias en Santiago de Compostela y en México, también su juventud. Ya de adulto, cuando viene a Galicia no residirá nunca muy lejos de estas aguas, pasando temporadas más o menos largas en localidades arosanas: Cambados, donde pierde un hijo, Pobra do Caramiñal o Vilaxoán.

Un escritor en cuya obra tanto ha repercutido la geografía, la historia y la sociedad de su tierra de origen, no podía dejar de traslucir igualmente rasgos esenciales del mar que en gran medida da a ésta su singularidad. Para Robert Lima la ría era una de las fuentes de inspiración de nuestro autor, como asegura refiriéndose a su estancia de 1912 en Fefiñanes (Lima, 1995; pg. 197):

> Estaba cerca del mar. Desde la terraza de su casa veía la ría de Arousa. Su presencia siempre fue fuente de placer para él y de inspiración para su estética.

El paisaje, el mundo marinero e incluso la toponimia marítima propios de esta ría aparecen con frecuencia en su obra. En el nº 7 de *Cuadrante* (2003) estudiábamos la presencia del mar y de los barcos en la obra en prosa de Valle-Inclán; en el presente artículo nos proponemos analizar la presencia y significación más específicamente del mar arosano en la obra, poesía incluida, y, aunque en menor medida, también en la vida de nuestro autor.

NIÑEZ Y ADOLESCENCIA DEL ESCRITOR EN SU OBRA

La niñez de Valle-Inclán transcurre próxima al mar; su villa natal, Vilanova de Arousa, tenía entonces una relación aún más estrecha con el mar que en la actualidad; su dependencia de él era casi completa, la industria de la salazón y la pesca constituían la economía básica de que vivían, directa o indirectamente, la mayoría de sus habitantes, e incluso las comunicaciones con otros pueblos y ciudades eran principalmente por vía marítima. Mucho antes del comienzo de los rellenos, su línea litoral, formada por arenales y roquedos en lugar de muelles de atraque, era enormemente recortada, siendo muy numerosos los entrantes y salientes, que hacían llegar en pleamar el agua a muchas calles de la villa habitualmente. Esta estrecha imbricación entre mar, playa y callejero es aludida en algunos pasajes de su obra; valga como ejemplo éste de *Los cruzados de la Causa*:

La mañana gris y anubascada era presagio de tormenta y temporal en la costa. Por las callejuelas que bajan a la playa aparecían trechos de un mar saltante y espumoso. Era una visión azul, clara y terrible, en la oscuridad lluviosa de aquellas cuestas, toldadas por un cielo plomizo, que serpenteaban entre casas mezquinas, con escalones en las puertas. Los porches de las iglesias parecían llenos por la voz del mar; se ofrecían sonoros y desnudos al paso del viento.

Es interesante a este respecto ver la maqueta del pueblo, correspondiente a la época en que aquí vivía Valle-Inclán, que se expone en la Casa Museo del Cuadrante.

Podemos empezar a tomar nota de la influencia del mar arosano en la vida del escritor por su nacimiento «mítico» en aguas de la ría. Como es conocido Valle-Inclán gustaba de fabular sobre su propia biografía, siendo una de estas fábulas el que su madre le diese a luz a bordo de un barco de pasaje, que navegaba por la ría arosana. Pero quizá sea más interesante examinar cómo nos presenta su infancia y mocedad en su obra. Aquí su tierra de origen, y con ella el mar que la baña, constituye un contexto deliberadamente arcaizante, como si el autor procediese de un mundo legendario, unas veces tormentoso, otras incluso bucólico. No son pocas en este sentido las referencias al mar, que contribuyen a dibujar literariamente este ambiente, en gran medida idealización de lo vivido en sus años más tempranos. Podemos encontrar muchas de estas referencias en *El Pasajero* (1920). Empezando por su propio nacimiento, vemos que el mar aparece aportando al mismo una nota tormentosa en *Rosa de Pecado*:

¡La noche de Octubre! Dicen que de Luna,
Con un viento recio y saltos de mar:
Bajo sus estrellas se alzó mi fortuna,
Mar y vientos recios me vieron llegar.

En *Rosa del Paraíso* describe lo que simbólicamente es un recuerdo de infancia. Al contrario que en el anterior poema, aquí la ambientación es de una cierta felicidad rural, un mar azul con suaves brisas viene a completarla:

Con reflejos azules y ligeros
El mar cantaba su odisea remota,
Gentil de luces bajo los luceros
Que a los bajeles dicen la derrota.

Mi bajel, en el claro de la luna,
Navegaba impulsado por la brisa,
Sobre ocultos caminos de fortuna...
¡Era el cielo cristal canto y sonrisa!

Incluso el elemento central de este poema, un poco surrealista, la vaca, aparece sobre el mar:

Con el ritmo que vuelan las estrellas
Acordaba su ritmo la resaca,
Y peregrina en las doradas huellas
Fue sobre el mar una nocturna vaca.

De nuevo encontramos una atmósfera bucólica en *Rosa de mi Romería*, donde describe como panorámicamente la vida en el Salnés. El mar aporta una nota más al colorido paisaje:

¡Azules espejos
Del sol a lo lejos,
Ribera del mar!...
¡Vuelos de Gaviotas!
¡Cantos de derrotas!
¡Brazos a remar!

Rosa de Melancolía es un soneto pastoril; en él podemos apreciar cómo el autor tiene interiormente idealizada su niñez y adolescencia: «Era yo otro tiempo un pastor de estrellas». El mar refuerza con una bella metáfora esta idea, a la postre melancólica:

Y era la armoniosa voz del mundo, una
Onda azul que rompe en la playa de oro,
Cantando el oculto poder de la luna
Sobre los destinos del humano coro.

La luna, que rige los movimientos de la marea tiene también poder sobre el destino de la humanidad. Finalmente algo, necesidad o ambición, lo arrebata de esta edad dorada:

Pero hacia el ensueño navegando un día,
Escuché lejano canto de sirenas
Y enfermó mi alma de melancolía.

Más inquieta y tormentosa es *Rosa Hiperbólica*. Los siguientes versos parecen continuar la idea del anterior terceto. El poeta se lanza al mundo en pos del canto de las sirenas. En ellos se menciona una vez más el mar:

Echéme al mundo de un salto loco
Fui peregrino sobre la mar,
Y en todas partes pecando un poco,
Dejé mi vida como un cantar.

Publicada unos años antes que *El pasajero*, *La lámpara maravillosa* (1916) contiene también algunas referencias a experiencias de juventud. Cuando las narra en estos «ejercicios espirituales», encontramos una parecida idealización de esa época de su vida y del lugar en que se desarrollara. También aquí su ambientación tiende a ser legendaria, y su tierra es fuente de numerosos simbolismos. Igualmente obtiene del mundo marítimo bellas imágenes, como la que encontramos prácticamente al comienzo mismo del libro, cuando habla precisamente de este salto al mundo:

Cuando yo era mozo, la gloria literaria y la gloria aventurera me tentaron por igual. Fue un momento lleno de voces oscuras, de un vasto rumor ardiente y místico, para el cual se hacía sonoro todo mi ser como un caracol de los mares.

La comparación con el caracol marino parece especialmente cara al autor; vuelve a ella por ejemplo cuando describe a la anciana que de niño le contaba inquietantes historias del más allá en la rectoral donde él acudía a estudiar latín:

El alma de la ciega era como un caracol marino lleno de resonancias, oía las voces de cien generaciones,

También en los arenales de dunas cambiantes por el azote del viento y del mar, que ya aparecieran en *Los cruzados de la Causa* (1908) y en *Flor de Santidad* (1904), encuentra bellas metáforas:

Ciego, sin la luz de amor que hace eternas todas las vidas, fui como un hombre condenado a caminar por arenales, entre ráfagas de viento que los trasmudan.

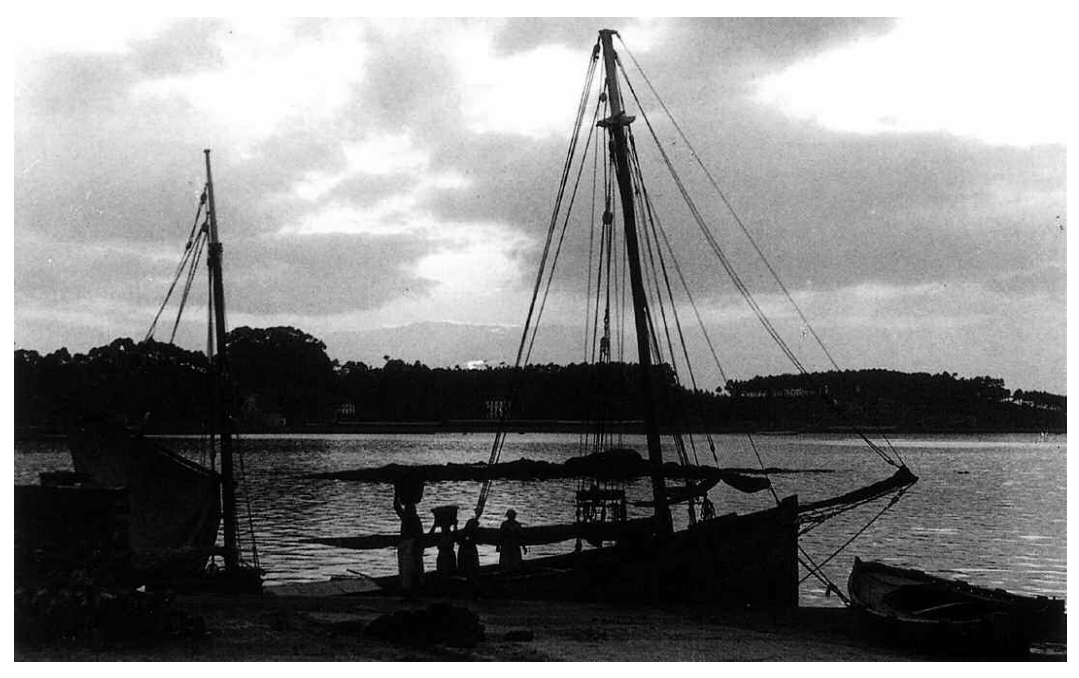
Hermosa es la identificación entre tiempo y mar que leemos a continuación, donde éste aparece, como tantas veces en Valle-Inclán, con un carácter oscuro y temible, de ser infinito capaz de absorbernos:

El tiempo era un vasto mar que me tragaba, y de su seno angustioso y tenebroso mi alma salía cubierta de recuerdos como si hubiese vivido mil años.

Pero es al narrar una experiencia místico/estética de juventud, cuando describe una bella y, en su época, familiar imagen de la ría arosana, prueba de la influencia de ésta en su estética:

Esta gracia intuitiva la disfruté por primera vez una tarde dorada, mirando al mar azul. Llegaban las barcas pescadoras, las anunciaba el caracol, volaban las gaviotas en torno de las velas ambarinas, y mis ojos las podían seguir en sus círculos más ligeros, y viéndolas desaparecer a lo lejos, al volver las reconocía una a una, no sólo en el plumaje, sino en el secreto de su instinto, por cansadas, por viejas, por hambrientas, por feroces...

Se refiere aquí una época en que las barcas pesqueras eran todas a vela, y la venta del pescado se anunciaba por las calles tocando la «bujina» (bocina), una gran concha de caracol marino (Gonzalo Allegue, 1991, pag. 100). Quizá



Galeones de Arousa.

de este revoloteo de gaviotas sea trasunto, aunque en una tonalidad más oscura, el que aparece en *Romance de lobos* (1907), en aquella estremecedora noche de temporal:

> Se oye el vuelo de las gaviotas, convocadas por el viento y la noche.

Donde escribe «convocadas», como si lo fueran por un conjuro, realzando así el carácter pavoroso de aquel inminente naufragio.

DON RAMÓN DEL VALLE BERMÚDEZ

Hemos visto hasta aquí que su origen arosano, y la propia ría de Arosa, o, mejor dicho, la idea y el sentimiento que él abrigaba respecto a aquella época y aquellos lugares, contribuyen no poco a la formación e inspiración del escritor ya maduro. Veamos a continuación, al menos sucintamente, cuáles eran, en relación a esto, las influencias de tipo familiar que pudo haber recibido.

Debemos a esta revista, en especial a su nº 1 (2000), el esclarecimiento de la personalidad de Don Ramón del Valle Bermúdez, el padre de nuestro escritor. Conocer sus inquietudes literarias, periodísticas e incluso su ideología liberal, ayudan no poco a comprender la evolución de la obra e incluso la biografía, al menos en sus años de juventud, del hijo. En este número de *Cuadrante*, Gonzalo Allegue descubre un rasgo de gran interés para lo que aquí nos atañe en la biografía del padre, al encontrar evidencia documental de que Valle Bermúdez fue marino hasta los 26 años (parece que tuvo los cargos de «piloto contador» y «piloto particular de la carrera de Europa» aunque desconocemos a qué funciones concretas correspondían). Aun cuando no tenemos constancia de una especial afición del escritor por la navegación, ni deportiva ni de ningún otro tipo, cabe pensar que en su casa paterna no serían ajenos a la cultura marítima, a la propia geografía de la costa más cercana, y quizá también haya empezado aquí la familiaridad del es-

critor con el léxico náutico que comprobamos en muchas de sus obras.

Creemos que podríamos tener una idea más exacta de esta influencia familiar si repasamos algún escrito de los que nos han llegado de su padre, en orden a encontrar algún tipo de paralelismo con nuestro escritor. En el artículo de *Cuadrante* que mencionábamos al inicio, habíamos encontrado una serie de coincidencias entre el episodio de la travesía en galeón por la ría de *Águila de blasón* (1907) y el cuento ¡Aaau! de *Escenas Gallegas* de su hermano Carlos; coincidencias cuya explicación tal vez esté simplemente en que realizasen juntos en alguna ocasión la travesía de Vilanova a Pobra, en el barco que regularmente unía estas dos villas arosanas, o que lo utilizasen ambos con una cierta frecuencia. De modo análogo, y dado el referente marítimo que aquí nos ocupa, nos centraremos en dos escritos de Valle Bermúdez, recuperados y publicados en el nº 1 de esta revista, dentro de una antología de textos suyos; se trata del poema *A la Ría de Arousa* (1875) y la «Oración en prosa». *Cuadro de Costumbres Marineras* (1866, año de nacimiento de Valle-Inclán).

Referiremos, para comenzar, una serie de elementos, presentes en estos escritos, que también encontramos en los textos, en verso y en prosa, hasta aquí citados de Valle-Inclán. El primero que salta a la vista son las «bujinas» o grandes caracolas marinas que se podían hacer sonar, que acabamos de mencionar. En el poema del padre leemos:

Tal vez algún marinero,
Sentado sobre la tilla,
Melancólicos sonidos
Arranca a la bocina
Que a despertar van los ecos
De las riberas vecinas.

«Tilla» es la media cubierta, de la mitad hacia proa, de las embarcaciones de pesca tradicionales, tales como dornas (que Valle Bermúdez menciona en el otro escrito) o lanchas. Los delfines siguen a las barcas marineras, como los que acompañan a Doña María en *Águila de Blasón*:

En pos de ellas los delfines
En tumbos se precipitan
Y bandadas de gaviotas
en raudos círculos vuelan.

donde vemos también un revoloteo de gaviotas en círculo como los que comentábamos anteriormente. Al igual que veíamos en *Rosa de Melancolía*, las playas son también en este poema, de oro:

Playas de oro y de esmeralda
Festonean sus floridas
Espaciosas ensenadas.

Pero el paralelismo más obvio, a nuestro juicio, es el propio tono bucólico, de paisaje en cierto modo idealizado que ambos escritos del padre comparten con algunos de los del hijo arriba reseñados. Los siguientes versos parecen corroborar la visión místico/estética de *La Lámpara maravillosa*:

El mar, las costas, las islas,
En mágico panorama
Se ostenta la hermosa ría,
Y ante su encanto, la mente
Absorta y embebecida,
A la región de los sueños
Vuela en abstracciones místicas.

Otra similitud, ésta más sutil, consiste en ese carácter contrastante, que frecuentemente encontramos en Valle-Inclán, entre la belleza serena, casi indiferente del paisaje y el drama vivido por los personajes. En *Las Comedias bárbaras, Flor de santidad, Divinas palabras* (1920), e incluso en obras de temática no gallega, como *Tirano Banderas* (1925, recordemos la tranquilidad del mar «turquesa» que rodea al Fuerte de Santa Mónica, donde ocurren sucesos tan sangrientos) o *Los cuernos de don Friolera* (1921), la naturaleza, a veces

el propio mar, constituyen un hermoso escenario sobre el que resalta aún más lo dramático de la acción. Un contraste de este tipo lo apunta Valle Bermúdez en su *Cuadro de Costumbres Marineras*:

> Ante el aspecto risueño de la naturaleza, cuesta trabajo creer que allí corran lágrimas que nadie enjuga, que haya infortunios que a nadie interesan, miserias que nadie remedia y penas que nadie consuela; pero es así.

A parte de su sentido estético, creemos que tal vez un temprano sentimiento, análogo a este dolor del padre por las pobres condiciones de vida de marineros y campesinos de aquella época, extensibles no sólo a las clases trabajadoras de España y Latinoamérica, realidades conocidas por Valle-Inclán de primera mano, sino también al resto del mundo, esté en el origen de las diferentes posiciones políticas que el escritor fue tomando a lo largo de su vida. La exigencia de que se haga justicia a las clases pobres parece la causa tanto de sus simpatías revolucionarias e internacionalistas de madurez (Lima, 1995; pg. 344), como incluso de las tradicionalistas, en que se confiaba en el paternalismo de la vieja hidalguía para aliviar la dura vida del pueblo llano.

TOPONIMIA Y GEOGRAFÍA MARÍTIMAS

En su obra de tema gallego no deja de estar presente el mar arosano; el paisaje, los marineros, las embarcaciones, incluso la terminología náutica o la toponimia marítima, saltan con facilidad a sus páginas para contribuir a perfilar esa atmósfera atávica con que frecuentemente Valle-Inclán caracteriza su tierra del Salnés. Es en *Romance de lobos* donde esta presencia es más importante, por el papel central que llega a jugar la noche de temporal y el naufragio, y es también en esta obra en la que encontramos un mayor número de topónimos marítimos; como veremos, y aunque la geografía que Valle-Inclán diseña en sus obras no es realista (Charlín, 2000, pg. 50), muchos corresponden a accidentes geográficos de la ría de Arosa. En la Escena Tercera de la Jornada Primera, un marinero trata de convencer a Don Juan Manuel de que no les haga hacerse a la mar:

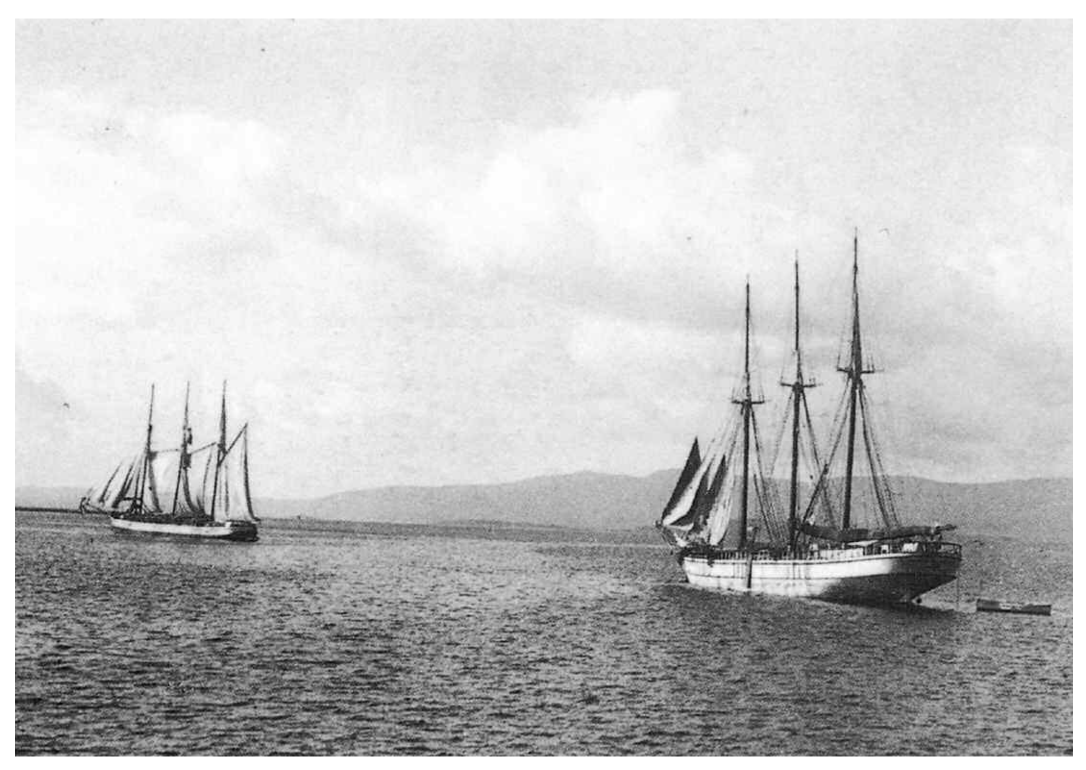
> Hemos venido con los cuatro rizos, y ainda hubimos de arriar la vela al pasar La Bensa.

La Bensa es un islote próximo a Cabo de Cruz, en la orilla coruñesa de la ría. Poco antes el mismo marinero explica a Don Juan Manuel que la barca estaba atracada «a sotavento del Castelo»; un topónimo muy común en la zona arosana. Valle-Inclán se refiere con seguridad a Punta Castelo, un saliente de la costa en Pobra do Caramiñal (IHM,1995) hoy en día ya dentro del núcleo urbano. Además lleva esta denominación, por ejemplo, un pico, próximo a Corrubedo, en las estribaciones del Barbanza (IHM,1995), que es una marca para la navegación por la ría de Muros y por la boca de la de Arosa. Igualmente se llaman de esta manera una de las dos parroquias que componen el núcleo urbano de Pobra do Caramiñal, la punta más al suroeste del Carreirón, en la Isla de Arosa (IHM,1995). Este topónimo lo encontramos también como apellido en la zona, y existe incluso su diminutivo, «Castelete», que designa a un islote próximo al Terrón (IHM, 1995) en Vilanova.

En la Escena Sexta de la misma Jornada, la barca en que el vinculero atraviesa la ría da en unos arrecifes próximos a un arenal, el patrón, Abelardo[1], trata de identificar el lugar:

> EL PATRÓN.- Este arenal paréceme que debe ser el arenal de Las Inas. Busca a ver si descubres el Con del Frade.

[1] Parece que éste era el patrón preferido de Valle-Inclán. Le hace aparecer en otras obras, como *El marqués de Bradomín* (1906), donde traslada a Doña Concha a Viana del Prior en una travesía también aciaga.



Veleros en la Ría de Arousa

Las Inas se refiere a la conocida playa próxima a Vilanova donde antiguamente había una duna de arena. «Con» se denomina en esta zona a los peñascos grandes que dan al mar. El Con del Frade o «del Fraile» es una roca próxima a esta villa, fácilmente identificable. (Charlín, 2000, pag. 57). El nombre aparece en más puntos de la ría de Arosa; por ejemplo, designa a una roca próxima al islote de Sagres, en la entrada norte de la ría, a la que, según una curiosa tradición, era necesario ofrecer una manzana o un trozo de pan al pasar cerca de ella, al objeto de evitar el mareo que puede producir adentrarse en mar abierto. En la misma escena leemos a continuación:

> EL CABALLERO.- Entonces nos hallamos entre Campelos y Ricoy.

Campelos o Campelo es un topónimo del que se encuentran varias muestras en las rías bajas. En la de Arosa se llama así a la punta más al norte de la Isla de Arosa (IHM, 1995). En cuanto a Ricoy, sin duda se refiere a una colina próxima a Corón, que antiguamente servía como enfilación para la navegación por el interior de la ría (Charlín, 2004).

En *El embrujado* (1913) encontramos el nombre de una playa próxima a Vilanova, la Braña (Charlín, 2000, pg. 57); se trata de un arenal que separa del mar una zona de prados, con frecuencia inundados al ser atravesados por un riachuelo que desemboca allí mismo, y que, al menos hasta hace poco tiempo, conformaban lo que, precisamente, se entiende por «braña»: zona de prados de verano (Moliner, 1997, pg. 410).

En *Los cruzados de la Causa*, de ambientación también gallega, encontramos dos topóni-

mos de clara evocación arosana: uno el Faro Ruano, que corresponde al de la isla Rúa, en el centro de la ría:

> En un vaho de niebla aparecía y desaparecía el Faro Ruano. La goleta pasó bajo él, ciñendo el viento, (...)

Y el otro, las Ollas del Diablo:

> Las gaviotas volaban sobre la playa, y el mar entraba y salía en los socavones de las peñas, hirviente y rugiente. Eran las Ollas del Diablo.

Que no se corresponde con ninguno real, pero que parece referirse a una formación geológica que aparece en algunas costas acantiladas, similar a las «furnas». Consiste en una especie de profundo socavón paralelo a la pared del acantilado, que comunica en su parte inferior con el mar; la rompiente a veces asciende ruidosamente, como por una chimenea, produciendo un efecto muy llamativo. En las Rías Bajas es muy conocido el «Burato do Inferno», de la isla de Ons (Fernández de la Cigoña, 1989, pg.66), y puede verse otro en la Costa de la Vela, próximo a Cabo Home.

Otros rasgos geográficos propios, aunque no exclusivos claro está, de la costa arosana los vamos encontrando en otras obras. En *Romance de lobos* se describe una laguna litoral, la que se forma por detrás de una duna o arenal, que la separa del mar:

> Una costa brava ante un mar verdoso y temeroso. Lomas de arena, con pinares desmedrados en lo alto, y en la bajada, un charcal salobre, donde blanquean los huesos de una vaca.

Una de estas lagunas la encontramos, por ejemplo, en la Bodeira, en la península del Grove, y existía otra en el Terrón, justo de donde hoy arranca el puente a A Illa. En la misma acotación de esta obra, Don Juan Manuel aparece refugiado en una cueva originada por la erosión del mar, formación también frecuente en nuestra costa, como puede ser, por ejemplo, la que vemos en la Lanzada, en un islote próximo a la capilla:

> En el fondo de una caverna socavada por el mar, el viejo linajudo espera la muerte como un viejo león.

RAQUEROS

También denominados playeros (Gonzalo Allegue, 1991, pg.68), eran personas, generalmente muy pobres, que solían recorrer las playas, especialmente después de una noche de temporal con el fin de recoger restos de barcos naufragados de los que poder sacar algún tipo de beneficio; se decía que andaban al raque (Moliner, 1997, pg.931) o a catear las playas. Eran frecuentes en las costas más peligrosas, tales como la gallega, la cantábrica, las del Canal de La Mancha e incluso las de Tierra de Fuego, en las inmediaciones del cabo de Hornos. Es de nuevo en *Romance de lobos* donde encontramos reflejados a estos personajes. Se trata de El Morcego, su mujer y Fuso Negro. Valle-Inclán nos los presenta armados de una especie de «rasto» como los que se usaban para mariscar a flote:

> A lo largo de la playa bajan tres negras figuras. Sobre sus hombros se alarga un palo, que allá en su extremo parece levantar hacia la luna en dos cuernos la dentadura de una vieja.(...) De tiempo en tiempo se detienen, y sobre las olas crestadas de espuma alargan sus varales, y los dientes de bruja que se abren al extremo desaparecen sepultos en el mar. (...) Son tres mendigos que en las noches de resaca catean por la playa buscando los tesoros de un naufragio.

Se trata de una actividad que tenía, a pesar de muchos bienintencionados intentos de dulcificar la realidad (de Ramón, 1988, pg.51), su lado macabro, tanto en Galicia como en otras costas (Sobel, 1998, pag.20),

pues no sólo despojaban a los ahogados que el mar echaba a tierra, sino que llegaban en algunos casos a rematar a náufragos aún vivos para robarles. Don Juan Manuel les acusa de ello:

> FUSO NEGRO.- Hace años salió el cuerpo de un rey, con su corona de oro y pedrería... Traíala tan bien puesta, que no se le pudo arrancar y fue menester cortarle la cabeza...
>
> EL CABALLERO.- ¡Con cuantos náufragos no habrá hecho lo mismo vuestra codicia!

Sin embargo estos raqueros son gente ingenua, pobre, que no hace sino procurarse su supervivencia, contradicción que nos parece un rasgo naturalista:

> LA MUJER DEL MORCEGO.- Pudiera suceder que las olas tuviesen más caridad que algunos corazones, y esta noche nos arrojasen alguna cosa, remedio de nuestra pobreza.

Algunas villas, ciudades o incluso propietarios de tierras ribereñas de este tipo de costas ostentaban el derecho de aprovechar los restos de naufragios, derecho como decimos más que sospechoso y que en las gallegas fue abolido tempranamente, en el siglo XV, por los Reyes Católicos (Cortizo, 2000, pg.20); sin embargo continuó practicándose, ilegalmente, hasta bien entrado el XX.

MARINA NORTEÑA

El poema de este título, publicado originalmente en *El Imparcial* (Madrid, 14/4/1919), está incluido en el volumen recopilatorio *Varia* editado por Joaquín del Valle-Inclán para la colección Austral de Espasa-Calpe. Como su nombre indica, describe un puerto de mar de la costa norte española, gallego o del Cantábrico. Sin embargo encontramos en él muchos rasgos propios, si bien no exclusivos del mar arosano. Centra el poema especialmente una taberna marinera, de las que dan directamente al mar:

> Entra el viento. Revuela la cortina,
> y la vista del mar da a la taberna

En la villa natal del escritor, eran varias las tabernas de este tipo; a principios del siglo pasado, por ejemplo, y hasta hace no muchos años, había dos en lo que hoy se llama Plaza Domínguez del Valle, que en aquella época era mar, así como otras dos en lo que hoy es plaza del Ayuntamiento, también relleno. Eran lugar de encuentro para los marineros, como sucede en muchos puertos. Valle-Inclán no deja de mencionar el contrabando, actividad muy habitual en aguas arosanas, ya documentada históricamente desde el siglo XVII (Alonso, 1992):

> ¡Taberna aquella de contrabandeos,
> con los guisotes bajo sucios tules,

Nos parece especialmente hermosa la evocación de una goleta navegando en ceñida al atardecer, entre la niebla, como en *Los cruzados de la Causa*:

> una vaga silueta que bolina
> sobre el ocaso enciende su lucerna. (…)
>
> Viento y lluvia del mar. Tras la neblina
> el perfil de la luna se presiente,
> y es negra la goleta que bolina
> rozando el arco de la luz poniente.

En general, en la zona de Arosa se prefiere bolinar a ceñir aunque ambas palabras son sinónimos. Como vemos también el clima, la lluvia, el viento, la niebla son norteños, si bien en las Rías Bajas estas características del mismo son menos acusadas[2]. El marinero próximo a hacerse al mar, ya con la ropa de aguas puesta, lo observa con preocupación:

[2] Véase, por ejemplo, «Valores Climatológicos Normales» en http://www.inm.es.

Escruta el mar con la mirada quieta
un marinero desde el muelle: brilla
con el traje de aguas su silueta
entre la boira gris, toda amarilla.

Para Valle-Inclán todo ello compone un cuadro de estética «futurista», tal vez, dada la fecha de publicación del poema, pensando en alguna pintura de tipo expresionista o cubista, de formas y colores abigarrados:

Pentágrama de luz, el policromo
arco sobra las olas se diseña
y entre crestas de espuma alza su domo,
toda negra de cuervos, una peña.
La triste sinfonía de las cosas
tiene en la tarde un grito futurista:
de una nueva emoción y nuevas glosas
estéticas se anuncia la conquista.

La peña «toda negra de cuervos» se refiere a los grupos de cormoranes que suelen ocupar, a veces apretadamente, rocas que afloran del mar, y que en nuestra zona se llaman «cuervos marinos». Donde había una taberna, marineros y alcohol era inevitable la pele;, el poema finaliza con el anuncio de una de ellas:

Vahos de mosto del zaguán terreño,
voces de marineros a la puerta,
y entre rondas de vino que dan sueño,
el tabaco, los naipes, la reyerta.
De un quinqué de latón, la luz bisunta
el tubo ahumado con un grito raja,
y está en la puerta el hombre que pregunta:
-¿Quién quiere sacar filo a la navaja?

CONCLUSIÓN

Reiteraremos aquí, como conclusión de lo expuesto en este artículo, lo que decíamos al principio: el mundo marinero arosano y la propia geografía de la ría el mar en cuyo contacto creció Valle-Inclán, salpican con frecuencia sus obras y son el origen de su interés y familiaridad con este medio. Sin ser un escritor de tema específicamente marinero, en su obra no deja el mar de aparecer en bellos pasajes. Todo lo que le rodeó de niño y adolescente, e incluso de adulto en sus estancias en Galicia, estaba presidido por la presencia del mar y lo marinero. Frecuentemente sentido como una fuerza amenazadora, que hace precaria la vida de los que de él dependen, también sabe nuestro autor ver en él los momentos de calma, de serena belleza que brinda a aquellas regiones que gozan de su proximidad. Así, en su producción literaria, corresponden al mar diferentes papele:, unas veces simboliza el furor y el desasosiego, una especie de hado funesto, que ha de envolver una determinada acción; otras, una belleza extática, una invitación a la introspección; y otras, una especie de hermoso fondo paisajístico sobre el que se recorta, de un modo más descarnado, una trama frecuentemente truculenta.

REFERENCIAS

ALLEGUE, Gonzalo: Galicia: *O oficio de vivir. O mar*, Nigra, Vigo, 1991.

ALONSO DE LA TORRE, J.R.: «El fraile contrabandista de Vilanova», *La Voz de Galicia*, Coruña, Abril, 1992.

CHARLÍN, Francisco Xavier: «Onomástica vilanovesa na obra de tema galego de Valle-Inclán», *Cuadrante* nº 0, Villanueva de Arosa, 2000.

CORTIZO, Fernando Patricio: *Historia da costa galega e os seus naufraxios*, Lea, Santiago, 2000.

DE RAMÓN Y BALLESTEROS, Francisco: *Fantasías y realidades de la Costa de la Muerte*, Akal, Madrid, 1988.

FERNÁNDEZ DE LA CIGOÑA NÚÑEZ, Estanislao: *Illas de Ons e Sálvora: Historia Natural e Humana*, A.G.C.E., Vigo, 1989.

IHM, Instituto Hidrográfico de la Marina: *Ría de Arosa, Carta 9261*, Cádiz, 1995.

LIMA, Robert: Valle-Inclán. *El teatro de su vida*, Nigra, Vigo, 1995.

SOBEL, Dava: *Longitud*, Debate, Madrid, 1998.

VALLE-INCLÁN
E O CINE

Estos artigos foron lidos nas
Xornadas do 2003 organizadas
polo Exmo. Concello de Vilanova de Arousa.



O CINEMA E O *RETABLO* DE VALLE-INCLÁN

Eulogio R. Ruibal

Nos últimos anos, en que adquiriron unha considerábel importancia os estudos comparatistas, vense dedicando especial atención á posíbel intermedialidade da arte cinematográfica coa obra dramática de Valle-Inclán. A maioría dos estudos inciden na relevancia de aspectos fílmicos na estructuración dos seus textos teatrais. Así, Alonso Zamora Vicente (1986) enfatiza a procedencia do cine mudo na «gesticulación exagerada y veloz» que tanto prolifera nas obras esperpénticas. Rafael Osuna (1982, 1992), pola súa parte, advirte a presencia de técnicas narrativas propias do cinema: planificación, iluminación, retrospección, multiplicidade espacial, etc., do cal deduce que unha obra como Luces de bohemia *semella un guión cinematográfico. O tratamento espacial, a énfase nos pequenos detalles ou a valoración da proximidade son os elementos que destaca Jorge Urrutia (1987). Hai, porén, algúns estudos que propoñen a máxima cautela á hora de establecer unha posíbel recepción cinematográfica na dramaturxia de Valle, tal como o de Luis Miguel Fernández (1995). E isto é xusto o que pretendemos ó rastrexar nese sentido o mangado de pezas (agás* El embrujado*) recollidas no libro* Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte.

Pero, antes de entrar en materia, cómpre que reconsideremos algunhas cuestións sobre a comunicación por medio de imaxes.

Como observa Claude Lévi-Strauss, nas orixes era o mito o que sustentaba a necesidade de comunicación do ser humano. Narrábanse feitos con palabras; é dicir, con sons transmitíanse imaxes. E a plasticidade, sempre implícita, debeu manifestarse ó mesmo tempo, por medio do xesto e da danza. Representábanse imaxes, que decontado se plasmaron tamén en gravados, esculturas ou pinturas. As linguaxes artísticas fóronse modificando coas transformacións sociais e o progreso da humanidade.

Dende mediados do século XIX os cambios socio-culturais precipitáronse e os achados técnicos e científicos comezaron a adquirir valores míticos. Se partimos do suposto, tal como opina Mauss, que tódolos fenómenos sociais están asimilados a unha linguaxe, temos que admitir que, dende 1895, coa invención do cinematógrafo, a visualidade se converte nunha forma de transmitir discurso. O cinema como linguaxe amosa, expresa e comunica, tanto a realidade como a tras-realidade, o verdadeiro ou o ficticio.

Se nos seus comezos a fotografía e o cine utilizaron a pintura como referencia, moi axiña xurdiu a inter-relación. Son claras as influencias das novas artes nas chamadas vangardas históricas, que viron na posibilidade de movemento (que sempre implica temporalidade), e nos efectos lumínicos que posibilitaba o cine, un medio idóneo para dotar de dinamismo e expresividade o obxecto artístico, para mutalo no espazo, para integralo, ou mesmo desintegralo.

Non obstante, a teoría cinematográfica centrouse máis no carácter narrativo que no visual. A vinculación da literatura co cine, en canto que arte igualmente temporal, foi esta-

blecida moi cedo polos estudiosos. Pero a imaxe fílmica («pintura en movemento») asimilara tamén xa dende o principio diferentes aspectos das artes plásticas. Recorrera tanto á temporalidade do relato como ó referente iconográfico (encadre, pespectiva...) das artes espaciais, fundamentalmente da pintura.

Malia a que Rudolf Arnhein opinaba que os recursos cinematográficos debían servir para reforzar os valores plásticos (no senso máis académico) propios das Belas Artes, tiña a convicción de que a técnica afastaba o cine da pintura, e polo tanto da súa lexitimación como arte.

Pola contra, Walter Benjamin, non sen tristeza e nostalxia, soubo ver no cine un novo concepto do icónico, unha ruptura e desligamento dos valores tradicionais expresivos. A tecnoloxía non só impón unha nova linguaxe senón que comporta unha innovación tan forte como a preponderancia do valor de exhibición e reproducción fronte ó valor artístico. O filósofo da escola de Frankfurt vencella os movementos e o consumo de masas (propios deste século) coa liquidación da tradición cultural, coa perda da «aura».

É moi posíbel, pois, que os cineastas dos primeiros tempos procurasen o referente na pintura e na literatura para así tratar de suplir esa perda de prestixio que se impuña coa aparición dun medio expresivo cunha linguaxe nova. Linguaxe que no aspecto narrativo recorría á novela é o relato; no visual, ás artes plásticas e á fotografía; na representación ou escenificación partía da tradición teatral.

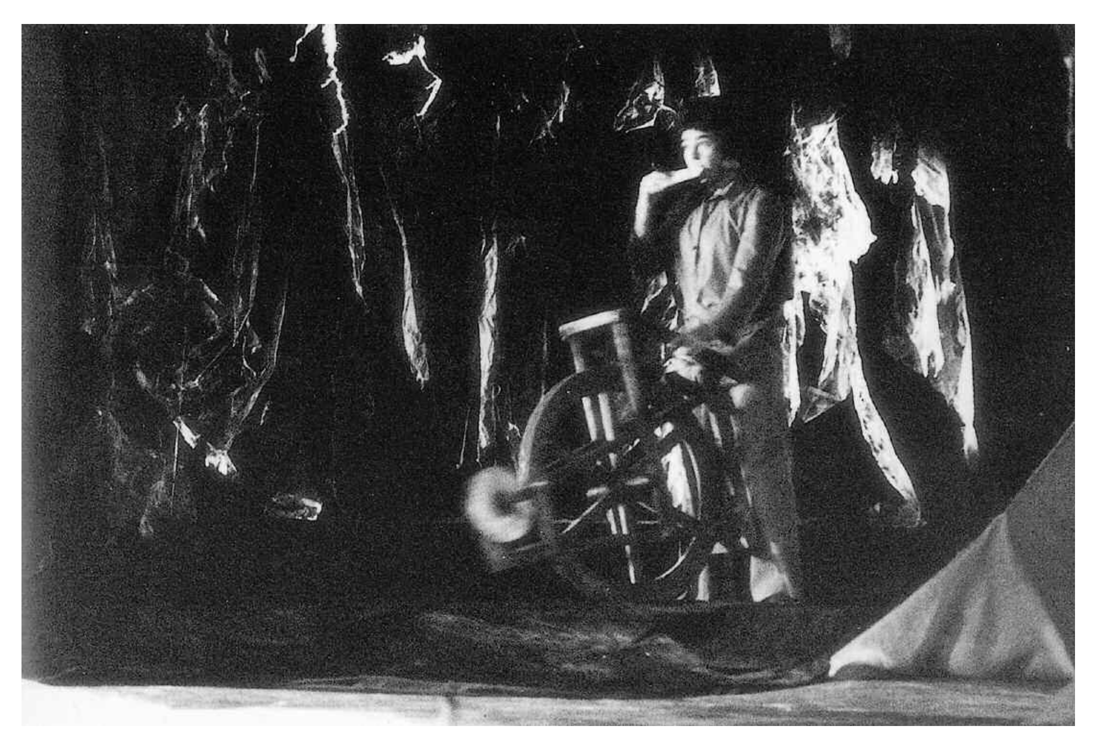
A relación do teatro co cine foi, e segue sendo, simbiótica. Na Alemaña dos anos vinte, por exemplo, Piscator utiliza proxeccións cinematográficas nas súas montaxes teatrais para potenciar a expresión e comunicación dende o escenario. O cine, xunto coa danza e as artes plásticas, será un dos elementos que o empurrarán a concebir o teatro total, de carácter fundamentalmente ideolóxico, para o que precisamente Laszlo Moholy-Nagy e Walter Gropius deseñarán senllos proxectos, xamais construídos.

Griffith centra a expresividade na aproximación da cámara e no relato simultáneo, por medio da montaxe paralela; Eisenstein, que provén do teatro, basea na montaxe e no encadre a súa linguaxe. Os seus filmes posúen referentes pictóricos e a impronta teatral maniféstase notoriamente en todas elas.

Foron quizais os dadaístas quen máis conscientemente utilizaron o cine para negar e romper coas linguaxes e os modos de vida establecidos. No movemento surrealista, pola súa banda, os parentescos co cine foron intensos e fructíferos. A utilización que os bretonianos fixeron da luz, da perspectiva e do espazo agarofóbico e claustrofóbico remítennos moitas veces a encadres propios do invento dos irmáns Lumiére (pénsese en Tanguy, Dalí, Ernst, etc.)

A dimensión que adquiriu xa, por conseguinte, o cinema no primeiro cuarto do século XX como medio de comunicación foi inmensa. ¿En que medida influiu na obra de Valle? ¿Cal foi, por dicilo con terminoloxía máis actual, a recepción productiva do cinema na súa obra dramática?

Do interese do propio Ramón del Valle-Inclán polo cine, ó que adoitaba asistir, quedáronnos algunhas referencias e declaracións; son abondo coñecidas, mais non por iso podemos deixar de lembralas. De todas elas, salienta pola súa exaltación entusiástica, a seguinte, do ano 1928: «Ese es el Teatro nuevo, moderno. La visualidad. Más de los sentidos corporales: pero es arte. Un nuevo Arte. El nuevo arte plástico. Belleza viva» (1994: 402). Se aquí destaca os aspectos plásticos, a súa dinamicidade en relación co teatro queda reflexada en outra opinión, agora de 1933: «Y entonces habrá que hacer un teatro sin relatos, ni únicos decorados; que siga el ejemplo del cine actual que, sin palabras y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágenes, de escenarios, ha sabido triunfar en todo el mundo» (1994: 596). Non debemos esquecer, sen embargo, que a esta declaración precedía unha afirmación contundente («En el



«Ligazón». Teatro del Principe (1982). Director: Luis Iturri.

teatro todo es literatura»), e que convén ter presente en todo momento, malia a aparente contradicción que pode haber con outra: «Todo el teatro es creación plástica. La literatura es secundaria», *ib*.: 585.

Verbo da relación directa de Valle-Inclán co cinema cómpre referir a súa intervención como actor no filme *La malcasada*, unha biografía do toureiro Rodolfo Gaona, que consistía nunha adaptación do teatro. Nela, xunto con Valle, interviron diversos personaxes famosos da época. Temos, así mesmo, constancia de que o escritor estivo en negociacións coa productora norteamericana Warner para levar as *Comedias bárbaras* ó cinematógrafo.

Non queremos deixar de lembrar os vencellos de Valle coas artes plásticas, que el relacionaba tan intimamente co cinema, como xa sinalou en 1922. Ademais, foi catedrático de Estética na Escola de Bellas Artes e director da Academia Española en Roma; tamén fixo crítica de arte e mantivo relación con diversos artistas: Julio Romero de Torres, Baroja, Maside, etc.

Sobre as opinións de Valle e o interese que a nova arte nel despertou, creo que non se pode deducir que estaba a utilizar no seu teatro elementos de fasquía cinematográfica. O seu valor, polo demais, sería meramente testemuñal, xa que opinións desa índole só se poden extraer do estudio riguroso da súa obra. Tódolos traballos sobre estes aspectos, algúns xa referidos, existentes deica este momento ofrecen un indubidábel interese, que non pretendo cuestionar nin rebatir, aínda que si, dalgún xeito, relativizar a énfase que, en xeral, a maioría deles poñen nunha excesiva intermedialidade cinematográfica na obra dramática de Valle. Ímonos axudar para o noso propósito dun percorrido polo último teatro deste autor, isto é, o contido en *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Recolleu Valle neste libro, publicado en 1930, catro pezas curtas (*Ligazón, La rosa de papel, La cabeza del Bautista e Sacrilegio*), todas elas escritas a me-

diados da década dos vinte (1924-27), cando a linguaxe do cine mudo acadara total madurez e desenvolvemento. Complétase o volume con *El embrujado*, editada moito antes, en 1913, e que aquí, polo tanto, non imos considerar.

Como punto de partida, debemos ter en conta a definición que, de maneira esquemática, deu o propio de Valle do cine mudo: «Pudiéramos decir que la pantalla es lo plástico animado en donde el movimiento y el color son los dos únicos componentes» (1994: 219). O cinema, xa que logo, era para el a plasticidade, isto é, a capacidade expresiva e comunicativa das imaxes, o factor predominante. Pero esta mesma cualidade pódese apreciar en toda a obra de Valle, incluíndo as súas primeiras achegas, e xa foi salientada por estudiosos e críticos da súa obra. Non deben estrañar, pois, as concomitancias entre a súa literatura e o cine mudo, que consideraba, de maneira sintética e á volta de 1922, como xa vimos, como «movemento e máis cor», co cal pretendía deixar ben patente un dos fundamentos da estética platónica: o sentido da vista.

Non obstante, a énfase na plasticidade, na metáfora visual, que se pode detectar en Valle non procede, ó meu modo de ver, do cine, senón de toda unha tradición literaria e plástica, tradición que acada unha especial relevo no movemento simbolista, cando se concibe o teatro como un cadro animado e se potencia a simboloxía da imaxe, pero tamén da palabra (e, polo tanto, do silencio). As interinfluencias artísticas viñan daquela poñéndose en evidencia; reforzáranse e amplificáranse a partir dunha maior liberdade expresiva que propiciara o Romanticismo.

Reparemos, xa que logo, a continuación, nos aspectos plásticos da prosa de Valle do seu teatro último, que manteñen unha suposta intermedialidade co cinema mudo.

Un dos elementos fundamentais constitutivos da expresión visual é o que atañe ó tratamento lumínico. Procura Valle, case sempre, o seu uso a xeito de contraste de luces e sombras, ambas propiciadoras dunha atmosfera, e portadoras con frecuencia de valor simbólico. As siluetas dos seus autos, recortadas sobre intensas áreas de luz, recordan inevitablemente ás sombras chinesas, antecedentes do cinematógrafo. Así, por exemplo, *Ligazón* desenvólvese de noite, baixo a luz do luar, unha luz difusa e de natureza cósmica, en oposición á luz artificial que procede do interior do «ventorrillo». Xa na primeira acoutación o autor encárgase de establecer esta contraposición, ó mesmo tempo que describe o espazo no que vai ter lugar a escena a base de claroscuros:

> Claro de luna. El ventorrillo calca el recuadro luminoso de su puerta, en la tiniebla del emparrado. A la vera del tapial la luna se espeja en las aguas del dornil donde abrevan las yuntas. Sobre la puerta iluminada se perfila la sombra de una mozuela (p. 1097).

Luces e sombras, pois, que conforman espazo e tempo dramáticos, fusión cronotópica de intensa cosmicidade e fondo telurismo, no que se incide aínda a continuación: «Mira al campillo de céspedes, radiados con una estrella de senderos» (ib.). O contraste lumínico acentuará a antinominia que se vai establecer entre vida e morte (ou se se prefire, entre Eros e Tánatos). Unha serie de isotopías potenciará ó longo da obra estes polos do eixe temático en correspondencia fónico-semántica coas coordenadas cronotópicas presentadas visualmente.

La rosa de papel, sen embargo, desenvólvese no interior sórdido e claustrofóbico dunha cachoupa de ferreiro, na cal na segunda parte, a luz das velas sustitúe ó fulgor da fragua, lume de Vulcano que se pon de manifesto dende o comezo coa viveza expresiva de elemento primixenio, de capital importancia no final da obra, reforzado polo seu simbolismo, e mais o da rosa de papel, co que está estreitamente vencellado, como tamén o está o da luz que provén do cirio:

> Las luces de cera, con versátiles fulgores, acentúan el perfil inmóvil, depurado, casi

translúcido: En el crispado enclavamiento de las manos, la rosa de papel se enciende como una llama (p. 1125).

A mirada de Valle fainos centrar a atención, suxerindo un primeiro plano ou incluso un plano-detalle, no que a cor da rosa se converte metaforicamente en lume, imaxe que salienta poderosamente polo seu efectismo plástico e que acentúa enormemente a anticipación do final: «Cae una velilla, y en las manos de marfil arde la rosa de papel como una rosa de fuego» (p. 1127). A metáfora, a base de contrastes de luz e cor do artificial e o natural, adquire unha relevancia e unha potencia visual, na tenebrosa e mórbida atmosfera, dificilmente igualábel. Muda o espazo ó mudar a luz, que medra a medida que arrecia o lume ata que «toda la fragua tiene un reflejo de incendio» (ib.).

Contraste de luces e sombras («a la luz melodramática del acetileno», p. 1175)) salientan tamén na configuración do clima espacial de *La cabeza del Bautista*. Ten lugar no interior dun café de billares, espazo dende o que se pon de manifesto outro exterior (extraescena) de «Noche de estrellas con guitarras y cantares» (ib.). Os efectos de luz adoptan algunhas veces tintes de cor («el guiño verdoso de las caras bajo el mechero de la luz» p. 1177, «espectro amarillo de Don Igi», p. 1188), outras enfatiza fulgores como «el azadón que brilla a la luna» (p. 1184), «el resplandor del facón» (p. 1198), «brillo de metal» (p. 1186), e outras os corpos desaparecen na escuridade das sombras a maneira dun fundido: «Con las manos en las caderas cruza el ámbito oscuro de los billares» (p. 1185).

Todos estes efectos continúan no «auto para siluetas» *Sacrilegio*, que se desenvolve no interior dunha cova. Resalta aquí tamén o carácter tenebrista do espazo, que o autor salfire de luces coloreadas e metafóricas. Xa dende o comezo, por medio da acoutación, sinala que entre os bandoleiros se produce

Sorda disputa que alumbra una tea con negro y rojo tumulto: Las cristalinas arcadas se atorbellinan de maravillosos reflejos y el esmalte de una charca azul tiene ráfagas de sangre. A la boca del sésamo, con el oído en la tierra, vigila una sombra. En la fábula de luces acciona y gesticula el ruedo moreno de los caballistas. Sobre el límite de la charca, el bulto de un hombre se acerca bordeando el añil esmalte estremecido de tornasoles. Se rebela tras el ojo de una linterna. Diluvio de iris cae de las cristalinas arcadas sobre el oscuro ruedo (p. 1193).

Por se non fose suficiente a orquestación sinfónica de luces e cores que o autor emprega ó comezo da obra, aínda pouco despois, un personaxe, El Padre Veritas, «bate el yesquero», o cal modifica e enfatiza os distintos efectos. Pero se o tratamento espacial por medio de luces, sombras e cores denota, xa no comezo, un enorme sentido da plasticidade, non o é menos o que se advirte na acoutación que pecha a peza, final xa contido no principio de maneira implícita e premonitoria e igualmente, como acontece en *Ligazón*, con reduplicación especular:

El Capitán se había echado el retaco a la cara. Queda destacado en el pasmo de la oscura rueda. Un fogonazo. El Sordo de Triana dobla la cabeza sobre el hombro, con un viraje de cristobeta. El trueno de la pólvora retumba en la cueva. El humo oscurece las figuras atónitas sobre el espejo de la charca (p. 1203).

En toda esta potencia expresiva por medio da visualidade poderanse apreciar resonancias cinematográficas. Eu non vou negalas, pois sempre entran dentro dunha posibilidade, pero si quero lembrar que o acusado e harmonioso cromatismo empregado por Valle aínda non fora descoberto polo cine cando el escribira este teatro último, publicado entre 1924 e 1927, por moito que xa daquela houbese proxeccións de películas coloreadas. Polo demáis, ese cromatismo, xunto co claroscuro, xa se pode detectar nas súas primei-

ras peciñas simbolistas; *Tragedia de ensueño* (1903)[1] e *Comedia de ensueño* (1905), datadas ámbalas dúas nos albores do cinema e que estabelecen xa características do teatro de Valle que mantivo ó longo de toda a súa produción. En *Comedia de ensueño*, por exemplo, pódese ler: «Su figura se destaca por oscuro sobre el fondo rojizo donde llamea el fuego del hogar», p. 303; e pouco despois: «Sobre aquel grupo de cabezas cetrinas y furiosas flamea el reflejo sangriento de la hoguera. El Capitán saca de las alforjas un lenzuelo bordado de oro, y al desplegarlo se ve que sirve de mortaja a una mano cercenada. Una mano de mujer con los dedos llenos de anillos y blancura de flor» (p. 304). Efectos de claroscuro e de contraluz pódense apreciar tamén no fragmento seguinte da mesma peza, no que tampouco falta a presencia poderosa do elemento primixenio, o fogo, que se estabelece como foco lumínico principal para enfatizar plasticamente a renuncia metateatral:

> Aún dura el silencio cuando en la boca de la cueva aparece una sombra con sayal penitente y luenga barba. Entra encapuchada y doblándose sobre el bordón. En medio de la cueva se endereza y se arranca las barbas venerables, que arroja en el hogar, donde levantan una llama leve y volandera (p. 306).

¿Pode provir do cinema este segmento de imaxes escrito en 1905? Non me parece probábel. Ó meu entender, o tratamento da luz en Valle ten fontes literarias e plásticas. Profundo coñecedor de ambas tradicións, ímonos referir aquí á segunda, coa que mantén no seu teatro numerosas intermedialidades e que delata, dalgún xeito, o título do libro que recolle as catro peciñas do seu teatro último, e que estamos a tratar: *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Lembremos que o termo (polisémico) retablo, narración en imaxes pictóricas ou escultóricas, procede das artes plásticas (e mais do teatro). Valle-Inclán utilízao con frecuencia nas súas obras dramáticas para sinalar composicións iconográficas, xa connotadoras de sentido relixioso, xa con intención paródica ou grotesca. Así, en *La rosa de papel* aparecen, entre outros varios, un «retablo de monigotes» (p. 1120) e un «retablo de huérfanos» (p. 1124). Non faltan tampouco intermedialidades con iconografías das artes plásticas, como a formación de «piedades» *(La cabeza del Bautista, El embrujado)* ou «adoracións», como a que se detecta en *Tragedia de ensueño*, na que se refire dun ancián que «Parece uno de aquellos piadosos pastores que adoraron al Niño Jesús en el Establo de Belén» (p. 223).

Para máis abondamento, por se non fose suficiente, aínda nos podemos remontar máis atrás, ós relatos (escritos entre 1892 e 1894) do libro *Femeninas*, publicado en 1895 (ano, lembremos, da presentación pública en París do invento do cinematógrafo dos irmáns Lumière). O tratamento espacial, por exemplo, en *Rosarito*, datado en 1894, non difire moito nalgún momento do empregado no teatro último. Velaí un parágrafo ben ilustrativo, no que se pode observar o efecto de claroscuro, co xogo contrastado de luces e sombras, tanto naturais como artificiais:

> La cámara está desierta, parece abandonada. Por una ventana abierta, que cae al jardín, alcánzanse a ver en esbozo fantástico masas de árboles que se recortan sobre el cielo negro y estrellado: las brisa nocturna estremece las bujías de un candelabro de plata, que lloran sin consuelo en las doradas arandelas: aquella ventana abierta sobre el jardín misterioso y oculto, tiene algo de evocador y sugestivo (p. 92).

De *Tula Barona* (1893), extraemos o seguinte fragmento, ben indicativo do cromatismo que xa, a esas alturas, facía gala Valle-Inclán na súa narrativa primeira:

[1] Data da súa publicación en libro *(Jardín umbrío)*. Aparecera con anterioridade na revista *Madrid*, s. d., s. n., en 1901.

> Las manos, que conservaba cruzadas, parecían dos palomas blancas, ocultas entre los encajes del regazo azul, en cuya penumbra de nido, el rubí de una sortija lanzaba reflejos sangrientos sobre los dedos pálidos y finos (p. 34).

Non cabe dúbida que o cinema, ó achegarse ó rostro humano, veu enfatizar as olladas significativas, expresivas. A cámara en si é xa como un ollo que encadra, enfoca, percorre os obxectos ou suxeitos en todas direccións, achégase, alónxase; ou sexa, acouta o campo de visión, selecciona o esencial e significativo, ó tempo que nos sitúa espacialmente e nos proporciona atemporalidade. Procura, en todo momento, a expresión e, polo tanto, a comunicación.

Da énfase expresiva da mirada no teatro último de Valle, malia a que se desenvolve en ambientes tenebristas, que podían potenciar o fulgor da ollada, son escasísimos os exemplos que se poden atopar. Tan só se aprecian nunha peza, *La cabeza del Bautista*, da cal proceden os fragmentos seguintes:

> El Jandalo se volvió para mirar al fondo de los billares: Había sentido el magnetismo de los ojos de la mujerona, fosforecidos bajo el junto entrecejo (p. 1178).
>
> Arden los ojos de la bribona (...) Sus ojos turbados, se aprietan, al resplandor del facón que levanta el espectro amarillo de Don Igi (p. 1188).

Non obstante, nas peciñas que conforman o seu teatro primeiro abundan as énfases na ollada. Así, en *Comedia de ensueño* lemos: «Tienen los rostros cetrinos y sus pupilas destellan en el blanco de los ojos con extraña ferocidad» (p. 303); «Sus ojos acechan avarientos» *(ibidem)*; «En los ojos negros y violentos que contemplan el fuego, tiemblan el aureo reflejo de las llamas y de los sueños» (p. 304); «El Capitán levanta la cabeza y fulmina una mirada terrible» *(ibidem)*; «El Capitán pasea sobre ellos su mirada» (p. 306); «Los ojos (del perro) le relucen» *(ibidem)*. Por se non fosen suficientes, aínda se poden poñer outros dous exemplos, esta vez de *Tragedia de ensueño*, nos que a ollada resalta precisamente pola ausencia do sentido da vista: «Lloran hilo a hilo sus ojos ciegos» (p. 222); «La vieja levanta un momento los ojos sin vista» (p. 223).

Pero é nos relatos incluídos en *Femeninas*, contra o que poidera parecer, onde a expresión baseada na mirada acada maior relevo. Referimos tan só unhas citas tomadas de *La condesa de Cela,* escrita en 1893: «Expresión soñadora de sus ojos» (p. 13); «Sus negras y brillantes pupilas de criollo» (p. 15); «En el fondo de las pupilas cargadas de tristeza» (p. 20); «Pupilas inmóviles, casi ciegas, de un verde neutro y sopechoso de mar revuelto» (p. 25); «La mirada que ella le dirigió (...) no fue de odio, sino de amor» (p. 26).

Mais continuemos o percorrido polo *Retablo* na procura de recepción cinematográfica. Non son difíciles de atopar numerosas e variadas formas de xestualidade, algunhas das cales (as esaxeradas e rápidas) chamaron a atención de Zamora Vicente (1986), como xa sinalamos. Quizais a máis sorprendente sexa a que se pode ler nunha acoutación de *La rosa de papel*, e que recorda a Pedro Gailo *(Divinas palabras)* guindándose dende o alto do campanario: «Julepe se tira por la escalera con los brazos en aspa» (p. 1121). Igual que outros moitos acenos e ademáns, que xa cremos innecesario exemplificar, débese máis que nada a unha bonequización esperpentizadora, característica, como é sabido, de grande parte da literatura de Valle, especialmente das farsas e dos esperpentos. O subtítulo da peza devandita («melodrama para marionetas»), polo demais, ven confirmalo.

Sen dúbida, unha lectura a xeito de cámara-ollo permite apreciar técnicas e recursos cinematográficos de toda índole, tales como entradas e saídas de campo, ampla e variada planificación, panorámicas horizontais ou verticais, trávellings, profundidades de campo, fundidos, angulacións, trucaxes e me-



Divinas palabras. Compañía de Teatro Universitario de México.

tamorfoses, imaxe fixa, zoom, cámara lenta, planos subxectivos, etc. Semellante resultado, porén, acádase lendo da mesma maneira os relatos que conforman *Femeninas*, *Epitalamio* ou *Jardín umbrío*. Dedicación especial merecen os primeirísimos planos ou planos detalle, ese máximo achegamento que sorprende (por inútil) na escritura teatral. Neste sentido, foron obxecto de atención, entre outros detalles fisionómicos, o «lunar rizoso del labio» de Miguelín (*Divinas palabras*, p. 566) ou «el rizo de un lunar» (*Las galas del difunto*, p. 957). Das acoutacións de *La rosa de papel*, pola nosa banda, extraemos: «En la lividez de los dedos se aguzan las uñas violadas» (p. 1118). «Gloglotea la nuez del rufo vejete» (p. 1196) aparece en *Sacrilegio*. De primeiras, semella lóxico pensar na súa procedencia do cinema, pero se temos en conta que primeirísimos planos semellantes xa se poden detectar en *Comedia de ensueño* («dos lágrimas le corren por las fieras mejillas», p. 305) ou no relato *Octavia Santino* («los hilillos de plata que asomaban entre sus cabellos castaños», p. 39; «las pupilas dilatadas y vidriosas», p. 47) non temos máis remedio que consideralos máis ben propios da querencia de Valle pola valoración expresiva dos mínimos detalles, da liberdade creativa, sen importarlle para nada as dificultades que poideran presentar, no caso de textos dramáticos, na posta en escena. Coa meirande proximidade ou intimidade, por medio dun efecto lupa ou «estética zoom», como o denomina Juan Antonio Marina, téntase tamén poñer en evidencia o valor e a expresividade literaria e artística das pequenas cousas.

Polo que respecta á multiplicidade espacial no teatro de Valle, que o vincula ó que el mesmo denominou «teatro de escenarios», cómpre reparar nos seus antecedentes no teatro isabelino, no Barroco español ou tamén en Büchner. Os espazos exteriores preséntanse moi abertos nas primeiras obras e algo máis reducidos nas últimas, que ofrecen maior unidade espacial o frecuente tensión dentro-fóra, co obxecto de acentuar a claustrofobia ou de establecer paralelismo de accións, como en *La cabeza del Bautista*:

> «Aplausos y voces la celebran por bien cantada. Luego recae un silencio, y se presiente al grupo de rondadores recaído en el métrico problema de concertar otra copla. Don Igi saca del cajón dos taleguillos con dinero, y los esconde bajo una tabla del piso. pálido, con los pelos como un gato espantado, sale a la puerta del ejido. Se oye el golpe del azadón bajo los nocturnos limoneros»

Por outra parte, o sentido dinámico do espazo é moi evidente na escena do macho cabrío en *Divinas palabras* e nos xogos interior-exterior, xa sinalados, que aparecen tanto en *Tragedia de ensueño* e *Comedia de ensueño* como nas pezas do *Retablo*. Así, por exemplo, en *Comedia de ensueño*, o paso do exterior aberto ós horizontes ó interior onde se desenvolve a acción prodúcese de forma natural e sen cambio de decoración:

> «La vieja éntrase en la cueva, y los hombres descabalgan. Tienen los rostros cetrinos, y sus pupilas destellan en el blanco de los ojos

con extraña ferocidad. Uno de ellos queda al cuidado de los caballos, y los otros, con las alforjas al hombro, penetran en la cueva y se sientan al amor del fuego».

En canto ó emprego do tempo, cabe significar a súa concentración ou reducción e o simultaneísmo que se advirte nas escenas interiores e exteriores de *La cabeza del Bautista* e *Ligazón*, onde o espazo da extra-escena se pon en evidencia por medio de voces, sombras, luces ou accións. A simultaneidade de accións ou a montaxe paralela acada relevancia, por outra parte, en *Divinas palabras*, *Luces de bohemia* e nas *Comedias bárbaras*. Este tratamento temporal ten precedentes, ó meu modo de ver, nos achados científicos de Einstein, filosóficos de Bergson e nas teorías destes estudiosos levadas á práctica, tanto no cubismo como no futurismo.

Verbo da presencia de animais na obra de Valle, cómpre dicir que xa se detecta nos primeiros relatos. En *Rosarito* «Un ratón sale de su escondite y atraviesa la sala con gentil y vivaz trotecillo» ou «El gatazo negro la sigue maullando», p. 91. A súa aparición nos textos dramáticos moitas veces serve como excusa para clasificalos como irrepresentábeis e, polo tanto, concederlles fasquía cinematográfica. Con carácter ambientador, xorden en toda a súa producción, aínda que hai veces como en *Comedia de ensueño* (un can), *Divinas palabras* (un can, porcos), *Cara de plata* (o cabalo), que participan, e de maneira relevante, na trama argumental. A intervención, funcional ou ambientadora, de animais tamén obedece a un afán cada vez máis acentuado de animalización como elemento esperpentizador.

Polo que respecta ás acoutacións, que algúns consideran como indicadoras do carácter cinematográfico do teatro de Valle (Calero, 1982), pódese dicir que os seus aspectos narrativos e literarios constitúen unhas características que, en maior ou menor medida, se achan xa dende *Tragedia de ensueño*. O seu uso débese, na miña opinión, a motivos de carácter artístico, que se inscribe no proceso anovador de elaborar unha estética propia sen coutaduras de ningún xénero, e para potenciar a plasticidade, o sentido da paisaxe, o esperpentismo, etc. Proliferan en todo o seu teatro, agás na primeira peza, *Cenizas*, adaptación do relato *Octavia Santino*. Pero as acoutacións narrativas e literarias xa se incorporan nunha segunda versión, que leva por título *El yermo de las almas*. Na etapa esperpéntica, sen perder as principais cualidades literarias e narrativas, líricas, cromáticas e sonoras, as acoutacións redúcense e condénsanse. As fontes das mesmas xa foron sinaladas por varios estudiosos; proceden do simbolismo, especialmente da obra de Maeterlinck. Así, de *La intrusa* (1890), extraemos:

«Aquí un rayo de luna penetra por un rincón de las vidrieras y esparce aquí y allá fulgores extraños por la estancia. Suenan las doce, y con la última campanada parece que se oiga muy vagamente un ruido como de alguien que se levanta a toda prisa» (1958: 173).

«En ese momento se oye correr a pasos precipitados y sordos en la habitación de la izquierda. En seguida, silencio de muerte. Escuchan con mudo terror hasta que la puerta de la habitación se abre lentamente; la claridad de la estancia vecina se difunde en la sala, y la Hermana de la Caridad aparece en el umbral, con sus vestiduras negras y se inclina, haciendo la señal de la cruz, para anunciar la muerte de la mujer. Comprenden, y después de un momento de indecisión y de espanto, entran en silencio en la estancia mortuoria, mientras que El Tío, en el quicio de la puerta, se aparta cortesmente para dejar pasar a las Tres Hijas» (ib.:173-174).

Semellan, non hai dúbida, uns claros precedentes da forma de acoutar Valle-Inclán, non só polo carácter narrativo e literario, senón tamén polo emprego da luz, o contraste, a obsesión pola morte ou pola luz premonitoria da lúa.

Polo que respecta a diversos elementos da linguaxe cinematográfica que viñemos considerando, en especial os referidos ó encadre, planificación, aproximación, cromatismo, etc.,

considero de interés reproducir un fragmento doutro escritor co que Valle mantén unha considerábel intertextualidade, Gabriele d'Annunzio (1985):

> «Descendió del lecho, descolgó de la pared uno de aquellos espejos rococó con marco dorado jaspeado de manchas verdes; con una orilla de la sábana le quitó el polvo y se miró en él, sonriendo. En su cuello desnudo unas venas azules se mostraban casi en relieve; en su cabeza pequeña y larga había algo de capricho, con la boca fina, el mentón aguzado y los ojos castaños como sus cabellos pero tirando a amarillos. La palidez transparente y la sonrisa daban una gracia nueva, una nueva juventud a sus veintisiete años» (*La virgen Orsola*: p. 23).
>
> «Se dio cuenta de muchas cosas insignificantes a las que antes no había dado ninguna importancia; por ejemplo, un lunar semejante a una lenteja que le manchaba la piel en la sien izquierda y una leve cicatriz que le atravesaba el arco de una ceja» (*ib*.).

E aínda poderíamos retroceder máis atrás, na procura de aspectos da linguaxe cinematográfica xa empregados moito antes pola literatura, pois, tal como ten lembrado Darío Villanueva, xa se poden achar exemplos de primeiros planos suxeridos na obra de Homero.

Por todo o devandito, coido que a recepción productiva do cinematógrafo na obra dramática de Valle debe reconsiderarse. O estendido tópico da «influencia do cine» no teatro do noso autor non resulta suficientemente fundamentado. A intertextualidade literaria está considerabelmente estabelecida e estudada. En menor grado, a intermedialidade coas artes plásticas (Llorens, 1975; Stembert, 1976). Como xa vimos, Valle-Inclán posuía un universo ficcional, xa na súa primeira etapa, rico e sólido, ademais de propio e orixinal, no que están contidos a maior parte dos elementos da linguaxe cinematográfica, moitos deles provenientes de fontes literarias ou plásticas, pero outros incorporados por el á súa estética, estética que foi evolucionando en paralelo ás máis importantes correntes europeas e que culminou coa creación do esperpento; se ben nesta evolución puideron intervir algúns factores procedentes do cinematógrafo, foron, ó meu entender, ben escasos. Dificilmente, malia a fascinación polo cinema, puido tomar recursos expresivos da denominada séptima arte, cando estaban xa incorporados e asumidos no propio mundo ficcional en que se encadran as súas primeiras pezas dramáticas e os seus primeiros relatos. Se a isto unimos as numerosas fontes literarias e artísticas, xa ben coñecidas, non podemos menos que considerar a renovación da súa arte dramática, que acadou cotas sobranceiras no panorama universal, como algo debido á sabedoría artística, literaria e escénica, e máis ó xenio creativo do seu autor, o grande e universal don Ramón de Vilanova de Arousa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALERO HERAS, José (1982), «Textura cinematográfica de las acotaciones escénicas del teatro de Valle-Inclán», *Anales de la Universidad de Murcia*, 39, pp. 175-187.

D'ANNUNZIO, Gabriele (1985), *Cuentos del río Pescara,* Madrid, Alianza.

FERNÁNDEZ, Luis Miguel (1995), «Cine y cines en Valle-Inclán. A propósito de *Las galas del difunto*», en Manuel Aznar e Juan Rodríguez (eds), *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán,* Barcelona, Cop D'idees.

GLACE, Linda S. (1987), «Técnicas y formas cinematográficas en el teatro de Valle-Inclán», en Jhon P Gabriele (ed.), *Genio y virtuosismo en Valle-Inclán,* Madrid, Orígenes.

LLORENS, Eva (1975), *Valle- Inclán y la plástica,* Madrid, Ínsula.

MAETERLINCK, Maurice (1958), *Teatro*, México, Aguilar

OSUNA, Rafael (1982), «Un "guión cinematográfico" de Valle-Inclán: *Luces de bohemia*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 59, pp. 120-128.

———(1992), «El cine en el teatro último de Valle-Inclán», en John P. Gabriele (ed), *Suma valleinclaniana*, Barcelona-Santiago de Compostela, Anthropos-Consorcio de Santiago, pp. 497-505. Publicado anteriormente en Cuadernos Americanos, 222, pp. 177-184.

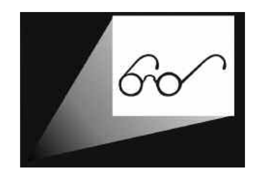
STEMBERT, Rodolphe (1976), «Don Ramón del Valle-Inclán y la pintura», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 311, pp. 461-476.

URRUTIA, Jorge (1987), «Sobre el carácter cinematográfico del teatro de Valle-Inclán» (A propósito de *Divinas palabras*), Ínsula, 491, p. 18.

VALLE-INCLÁN, Ramón del (2002), *Obra completa*, volumes I (prosa) e II (teatro, poesía, varia), Madrid, Espasa Calpe. Cito por esta edición.

———(1994), *Entrevistas, conferencias y cartas*, Valencia, Pre-textos. Edición de Joaquín e Javier del Valle-Inclán.

Zamora Vicente, Alonso (1986), «Del teatro al cine», en *Valle-Inclán y su tiempo hoy* («Catálogo xeral de 1986 Cincuentenario»), Madrid, Ministerio de Cultura, p. 45.



MAS ALLÁ DE LA ADAPTACIÓN. PRESENCIA DE VALLE-INCLÁN EN EL CINE ESPAÑOL

José Luis Castro de Paz
(Universidade de Vigo)

«El teatro de Valle-Inclán tampoco pasa bien al cine, todo está en el lenguaje, en la vida retorcida y violenta que le da a las palabras...»

LUIS BUÑUEL

«Como Valle-Inclán, Luis [García Berlanga] sabe tomar los géneros ínfimos y hacer de ellos otra cosa».

FRANCISCO UMBRAL[1]

Dos han tendido a ser las aproximaciones principales de los historiadores y teóricos de la literatura y el cine a la hora de estudiar las relaciones de don Ramón del Valle-Inclán con el cinematógrafo. Mientras por un lado el análisis literario ha sido capaz de aproximarse con indiscutible rigor y cada vez más afinados estiletes metodológicos a las indudables vinculaciones del esperpento valleinclanesco con ciertas «formas» y dispositivos cinematográficos, apoyándose «documentalmente» en algunas conocidas declaraciones del escritor[2] y a partir de las felices relaciones atisbadas, entre otros, por Antonio Risco en su obra *La estética de Valle-inclán en los esperpentos* y en *El Ruedo Ibérico*[3] o por Alonso Zamora Vicente en sus estudios de *Luces de bohemia*,[4] y en las que desde entonces y hasta hoy —como bien puede observarse en este mismas Jornadas— no ha dejado de profundizarse,[5] por otro la

1 Buñuel, Luis, (transcripción de José de la Colina), «Agon, o el canto del cisne de Luis Buñuel», *Contracampo nº 1* (abril, 1979), pág. 7; Umbral, Francisco, «Prologo», en Hernández Les, Juan y Hidalgo, Manuel, *El último austro-húngaro. Conversaciones con Berlanga*. Madrid, Anagrama, 1981, pág. 13.

2 «Don Ramón María del Valle-Inclán y el cine», *El Cine,* año XI, nº 512 (4 de febrero, 1922), pág. 4, reproducido parcialmente en «Valle-Inclán y su opinión sobre el cine», *El Bufón nº 1* (1924), pág. 2; Declaraciones de Valle-Inclán a *Luz* (1933).

3 Madrid, Gredos, 1966, págs. 116-118.

4 Zamora Vicente, Alonso, *La realidad esperpéntica* (*Aproximación a «Luces de bohemia»*), Madrid, Gredos, 1969, págs. 156-163. Véase, también, Zamora Vicente, A., «Introducción», en Vallé Inclán, Ramón de, *Luces de bohemia* (edición de A. Zamora Vicente), Madrid, Espasa-Calpe, 1987, págs. 9-30. También hacen tempranas aunque breves referencias a los elementos «cinematográficos» de la obra de Valle-Inclán los trabajos de Esteve, Patricio, *Introducción al esperpento en Valle-Inclán. Homenaje*, Universidad de La Plata, 1967, pág. 288 o Speratti-Piñeiro, Emma Susana, *De «Sonata de otoño» al esperpento*, Londres, Tamesis, pág. 153.

5 Cfr., entre otros y en especial, Osuna, Rafael, «El cine en el teatro último de Valle-inclán», *Cuadernos americanos* nº 223 (1979), págs. 177-184; Osuna, R. «La figura humana en *Las galas del difunto* de Valle-Inclán, Journal of Spanish Studies: Twentieth Century, 8, nº 1-2 (1980), págs, 103-116; Osuna, R., «Un "guión cinematográfico de Valle-Inclán": *Luces de Bohemia*», *Bulletin of Hispanic Studies* nº 59 (1982), págs. 120-128; Morris, C.Brian, *La acogedora oscuridad. El Cine y los Escritores Españoles* (1920-1936), Córdoba, Filmoteca de Andalucia, 1993 (1980, original en inglés), págs. 53-57; Glaze, Linda S., «Técnicas y formas cinematográficas en el teatro de Valle-Inclán», en Gabrielle,

crítica comparatista ha tendido a empantanarse una vez más en la cansinos y exhaustivos inventarios de situaciones mantenidas o suprimidas, transformadas, alargadas o resumidas, sin penetrar casi nunca en los tejidos formales, en la materia misma, de los films resultantes.[6]

Aunque ninguna de las tendencias citadas ha de ocuparme —por escaparse de mi ámbito de trabajo la primera, por parecerme esencialmente estéril la segunda— no quiero dejar de señalar, como significativos ejemplos y a vuela pluma, algunos aspectos referidos a ambas.

No falta razón a los estudiosos de Valle-Inclán cuando señalan, por ejemplo y entre otros que podrían ponerse, el indiscutible vínculo de la precisión o el impacto visual de sus acotaciones o apostillas escénicas con «la prosa de guión cinematográfico».[7] Sus referencias a la mímica de los personajes, los objetos (o animales) aislados o en grupos, los «planos-detalle» de rostros y facciones grotescas, de luces y sombras que presenta en forma de auténtico montaje, los cambios de tiempo verbal que parecen sugerir —como Fernández Roca supo ver—[8] un alejamiento en el espacio o, incluso, las referencias específicas al cine, han sido en ocasiones brillantemente analizados y convierten a Valle-Inclán en adelantado de una influencia que se extenderá durante los años veinte y treinta en ciertas obras de teatro españolas. En ese periodo, como ha señalado C. Brian Morris, «cualquier influencia dejada por las películas (...) debe buscarse en los efectos escénicos, en la imitación de técnicas y ángulos cinematográficos, en las reminiscencias de películas y actores concretos y en el vestuario y los amaneramientos de los personajes...».[9] Pero si en la plasticidad y dinamismo de tales recursos ha podido apreciarse, por ejemplo y no sin razón, «la vertiente de mayor modernidad de *Luces de bohemia*»[10] y permite caracterizar al autor como«el miembro más cinematográfico de su generación»,[11] las adaptaciones de sus obras, por mucho que —como señala Linda S. Glaze— el cine parezca ser «el medio más adecuado para presentar toda la gama de la visión artística de Valle-Inclán»,[12] no pueden limitarse a tratar de convertir en materia fílmica tales recursos, básicamente porque la movilidad de la cámara y el montaje, y los juegos y contrastes de luces y sombras son dispositivos de puesta en escena «plenamente» fílmicos y su simple presencia —no su más o menos densa y significante «puesta en forma», que habrá que analizar film a film— no asegura, sin mediar un verdadero «trabajo de cineasta», más que la académica y ramplona ilustración de lo escrito (que ha

———

John P. (ed.), *Genio y virtuosismo de Valle-Inclán*, Madrid, Orígenes, 1987, págs. 33-40; Fernández Roca, José Angel, «Las acotaciones del esperpento: de lo verbal a lo visual», en Gómez Blanco, Carlos J., *Literatura y cine. Perspectivas semióticas*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1997, págs. 201-211.

6 Puede consultarse, como paradigmático ejemplo, Lara, Fernando, «Valle-Inclán en el cine español», en VV.AA, *Valle-Inclán y el cine*, Madrid, Ministerio de Cultura (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música), 1986, págs. 12-22. Las películas españolas basadas en obras del escritor gallego son, hasta la fecha, *Sonatas* (Juan Antonio Bardem, 1959), *Flor de santidad* (Adolfo Marsillach, 1972), Beatriz (Gonzalo Suarez, 1976), *Luces de Bohemia* (Miguel Angel Díez, 1985), *Divinas palabras* (José Luis García Sánchez, 1987) y *Tirano Banderas* (José Luis García Sánchez, 1993).

7 Zamora Vicente, A., «Introducción», págs. 29-30.

8 Fernández Roca, José Angel, *Op. Cit.*, pág. 204-205.

9 C. Brian Morris, *Op. Cit.*, pág. 54.

10 Zamora Vicente, A., «Introducción», pág. 29. Aunque sin olvidar, como bien ha señalado recientemente Cesar Oliva, que «no es posible seguir diciendo que Valle-Inclán es el más avanzado dramaturgo del siglo XX, o el autor que hizo las propuestas más atrevidas de ese periodo, sin añadir que lo fue lejos de la intención de producir para la escena, en el sentido practico que se suele entender» (Oliva, C., «El teatro de Valle-Inclán hoy», *Cuadrante* nº 6 [Xaneiro, 2003], págs. 79-88. La cita, pág. 80.

11 Utrera, Rafael, *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 1981, págs. 156-177.

12 Glaze, L.S., *Op. Cit.*, pág. 40.

perdido en el camino, además, cualquier atisbo de «modernidad»).[13]

Tal es lo que ocurre, sin ir más lejos, con la versión de *Luces de bohemia* realizada por Miguel Ángel Díez en 1985. A partir de un guión de Mario Camus —director a su vez de la «modélica» e inaugural *La colmena* (1982) y de las prácticamente contemporáneas *Los santos inocentes* (1984) o *La casa de Bernarda Alba* (1985)—, Díez se convertía en uno más —y no de los mejores— de esos «fieles sirvientes»[14] que, al amparo de la política cinematográfica del PSOE y de su empeño en «asear y dignificar» el cine español, propagarían como mal cancerígeno esas cuidadas adaptaciones de insignes obras de la literatura española («texto literario de partida de pedigrí indiscutible, nomina inacabable de actores de prestigio pertenecientes a varias generaciones de nuestro cine, aseada reconstrucción de época, mirada retro sobre tiempos que si fueron malos al menos fueron nuestros...»).[15] En definitiva —y es ese el «quid» de una cuestión que no debería pasarse por alto a la hora de la consabida comparación obra literaria-texto fílmico[16]— Valle-Inclán, García Lorca, Cela o Delibes no eran más que «idóneo» material de partida con el que elaborar productos tan similares entre si, premiables y correctos como, en su mayoría, fílmicamente inoperantes. Abandonemos pues ese marco de análisis y propongamos otros, a nuestro entender, de mayor enjundia.

Entre la abrumadora bibliografía sobre el esperpento no faltan constantes referencias a su vinculación goyesca. «"El esperpentismo" —pone el escritor en boca de Max Estrella— lo "ha inventado Goya"»[17]. Y Pedro Salinas, en su célebre ensayo «Significación del esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98», además de remontar la tradición esperpéntica hasta las obras de Quevedo o Mateo Alemán y señalar cómo la concepción visual en la formulación valleinclanesca hundía sus raices en «los carteles de ciego», «los romanzones de feria» y «el tablado de títeres», muestra de qué manera una «cierta estilización» —entendida como «el desvío de la técnica meramente reproductiva del realismo» mediante la imposición a las apariencias de un «patrón estético, moral o intelectual»— es núcleo medular de nuestras más trascendentales manifiestaciones artísticas. Con Francisco de Goya de figura ejemplar, Salinas señala como «el gran arte español pasa sobre el cadáver del realismo» hacia el fondo de las cosas.[18]

Aunque la simple referencia goyesca en relación al esperpento de Valle ha sido en ocasiones calificada de demasiado genérica («una

[13] Resulta bastante ingenuo, por ello, el reto que, ante literatura «tan cinematográfica», lanzaba José F. Montesinos a los cineastas («[...] todo lo prodigiosamente vivo en la obra de Valle Inclán incumbe demostrarlo a sus realizadores teatrales y cinematográficos». Montesinos, J.F., «Modernismo, esperpentismo o las dos evasiones», *Revista de Occidente* nº 44-45 [noviembre-diciembre, 1966], pág. 45).

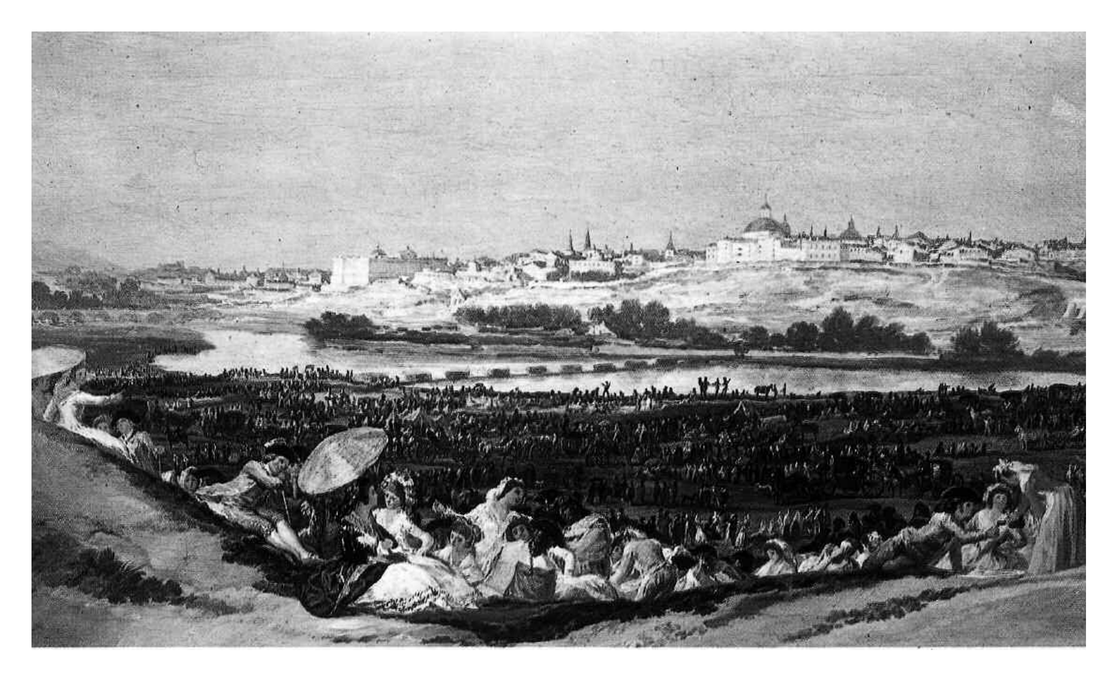
[14] Zunzunegui, Santos, «Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública o el cine español en la época del socialismo (1983-1986)», en Llinás, Francisco (ed.), *4 años de cine español,* Madrid, IMAGFIC, 1987, págs. 174-194. Como señala el propio Zunzunegui, «la inmensa mayoría de esas obras caligráficas pueden ser descritas con una rápida cita cinefílica: Cada ver es» (Zunzunegui, S., «Sin perder la perspectiva» [*La colmena*, Mario Camus, 1982], en Castro de Paz, J. L. y Pena Pérez, Jaime J., *El cine y el inventor de palabras. Camilo José Cela en el cine español,* Ourense, Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 2001, págs. 109-116).

[15] Zunzunegui, S., «Sin perder la perspectiva», pág. 111.

[16] Un ejemplo será suficiente: «Diversas reducciones de diálogos o la no inclusión de tipos episódicos (como el joven admirador de Rubén Darío en el Café Colón, o los vecinos que comentan el enfrentamiento callejero que da origen a la muerte del niño), además de los citados recortes sobres las escenas finales convertidas en prólogo, no impiden la fidelidad básica respecto al original de Valle...» (Lara, Fernando, *Op. Cit*., pág. 18).

[17] Valle-Inclán, R. del, *Luces de Bohemia*, Esc. Duodécima, pág. 168.

[18] En *Literatura española siglo XX,* Madrid, Alianza Editorial, 1970, págs. 86-114.



Goya. *La Pradera de San Isidro*.

suerte de constantes en el realismo nacional español [consabidas invocaciones a Quevedo y a Goya]», como escribió José-Carlos Mainer en su destacado volumen *Modernismo y 98*),[19] no faltan voces que profundizan en ella, convencidas de su decisiva importancia para una comprensión profunda del esperpentismo. Con extraordinaria agudeza, Juan Antonio Hormigón ha señalado recientemente que en el «trayecto» recorrido por el pintor entre dos obras de «tema» similar, *La pradera de San Isidro* (1788) y *La romería de San Isidro*, unos veinte años posterior, puede hallarse la clave de cómo y por qué se produce por parte de Valle esa elección modélica del aragonés como «paradigma de su propia escritura».[20]

[19] Mainer, José-Carlos, *Modernismo y 98,* volumen 6 de la *Historia y crítica de la literatura española* (al cuidado de Francisco Rico), Barcelona, Crítica, 1979, pág. 295.

[20] Hormigón, Juan Antonio, «El teatro de Valle-Inclán en el contexto europeo», *Cuadrante* nº 6 (Xaneiro, 2003), págs. 61-78.

«Los mundos que vemos representados en cada uno son radicalmente distintos, como así las técnicas pictóricas utilizadas en su ejecución (...). En síntesis, *La pradera de San Isidro* es un agradable conjunto de gentes reunidas en un espacio ameno y la *Romería de San Isidro* un tumulto de rostros desencajados, donde lo prioritario son los tonos marrones oscuros y negros y unos rostros más o menos lívidos.

(...)

La clave de tamaña dislocación reside en que entre las dos obras había habido una guerra brutal y cruel con su secuela de hambre, atropellos y destrucción y para colmo vino de inmediato la represión absolutista. Una sociedad con esperanza y humor se había transformado en erial desesperanzado y opresivo a los ojos de quien la observaba. (...) Ya no pretendía captar tan sólo el instante, sino que construía su obra proyectando su propia visión conturbada respecto al mundo en que vivía. De ahí que los expresionistas cuando tienen que remitirse a un antecedente por excelencia citen a Goya.

En *La romería de San Isidro* y otros cuadros del periodo que denominamos pinturas negras (...) lo que emerge es sobre todo la intencionalidad, la opinión y el criterio de Goya respecto a esa realidad que contempla y que convierte en obra pictórica.

Valle capta de manera admirable la mirada del pintor, la comprende y la comparte cuando escribe los esperpentos(...). Su alusión a Goya es todo menos anecdótica».[21]

Otro de los elementos que conforman el «humus» sobre el que Valle-Inclán habría de levantar su grandioso y deformado edificio esperpéntico —y, diríase, también Goya el carácter festivo y popular de *La pradera de San Isidro* luego «esperpentizado» en *La romería*— es su indiscutible aunque «impreciso regusto de sainete, de zarzuela con tonillo de plebe madrileña y ademán desgarrado»,[22] una suerte de expresión estética nacional-popular —utilizando el término Gramsciano— que Ortega y Gasset, en su «Preludio a Goya» veía nacer a partir de 1670, cuando el pueblo español lleva a cabo una progresiva y espontánea labor de de «educación y estilización» de sus formas artísticas tradicionales para dar lugar a una «segunda naturaleza» estética que no habría de manifestarse sólo en el teatro, sino también en la aparición de auténticas actitudes (patentes en el repertorio cotidiano de posturas y gestos) en las que se expresaba un «vivir en forma, un existir con estilo».[23]

Esta preocupación por lo popular, por el ambiente castizo y madrileñista y su habla coloquial, de sainete y verbena, que se transforma en Goya de festivo y carnavalesco —en el sentido bajtiniano—[24] en opresivo, crispado y sombrío tras la brutalidad bélica, habría de estar también muy presente en Valle, como, en general, en «la mayor parte de la creación teatral de principios del siglo [XX]».

«Unas veces se detuvo en un ambiente humano de pasiones sencillas y problemas elementales, con sus pudores, sus limitaciones y prejuicios. Es la tragedia grotesca de Arniches. Otras veces, esa lengua se paró en el chiste ocasional y fácil, complacido en el chascarrillo de los parecidos semánticos o fonéticos, en la deformación idiomática, etc. Es la astracanada de Muñoz Seca. Y la tercera rama es la que ha logrado la superación artística cuidadosamente elaborada y sopesada, llevada a todas las manifestaciones del conjunto social: el esperpento. Valle-inclán elimina en su esperpento el vulgarismo voluntario del género chico, el sentimentalismo patético de la tragedia grotesca y la facilidad a borde de labios de la astracanada.»[25]

Diríamos que, a partir de similar material referencial que Arniches,[26] Valle-Inclán elige el último y demiúrgico «de los tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie, o levantado en el aire»; con ese elevado punto de vista, señala el escritor, «los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno he-

21 *Ibidem*, págs. 73-74.

22 Zamora Vicente, A., «Introducción», pág. 17.

23 Ortega y Gasset, José, «Preludio a Goya», en *Obras completas*, vol. VII, Madrid, Revista de Occidente/Alianza Editorial, 1983, págs. 523-525. Tomo buena parte de estas ideas de Zunzunegui, Santos, *Historias de España. De que hablamos cuando hablamos de cine español*. Valencia, Institut Valenciá de la Cinematografía Ricardo Muñoz Suay-La Filmoteca, 2002.

24 Bajtin, Mijail, La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

25 Zamora Vicente, A, «Introducción», pág. 25.

26 Pero el propio Arniches anticiparía, en sus tragedias grotescas, ciertos elementos esperpénticos y de crítica social, en un proceso similar –aunque en diferente grado- que el de los distintos «San Isidros» de Goya. Como ha señalado Gerard G. Brown, «(...) el bajo pueblo madrileño de sus sainetes, que antes era pura expresión pintoresca de la 'gracia popular' se convirtió en objeto de compasión e incluso de indignación, (...) al mismo tiempo empezaron a aparecer en sus obras personajes caricaturizados y grotescos que anticipaban el esperpento» (Brown, Gerard G., *Historia de la literatura española. El siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1976, pág. 187).

cho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esa manera... Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me llevó a dar un cambio a mi literatura y escribir los esperpentos, el género literario que yo bautizo con el nombre de esperpento».[27]

Hay aquí, también y sin duda, una voluntad del escritor de intervenir sobre la trágica situación española, una indiscutible protesta que incorpora a Valle-Inclán a su generación y hace de su «invención grotesca» una «manifestación válida y profunda, (...) enraizada en lo que de histórico hay en la actividad cotidiana»[28], un grito que arremete contra la sociedad en su conjunto, una «queja total»: «el lazo que le una a Goya (...) no es tanto el interés por los monstruos como el destacar que se trata de una totalidad: España, en la que caben o deben caber todos, desde la dinastía hasta el último ciudadano».[29]

Una nueva historiografía del cine español ha venido, desde hace casi dos décadas, a partir del análisis histórico y textual de films y superando definitivamente una tendencia que había elaborado arbitrarios e impresionistas discursos generalistas que descalificaban a brochazos periodos enteros del cinema hispano, a advertir —al contrario de lo que cierta crítica e historiografía mantiene todavía (a saber, que el cine español sólo adquiere relevancia estética cuando una (en ocasiones supuesta) influencia neorrealista impregne y enriquezca, desde principios de los años cincuenta, las manidas formas culturales propias)— cómo «la veta más rica, original y creativa del cine español tiene que ver, justamente, con la manera en que determinados cineastas y películas heredan, asimilan, transforman y revitalizan toda una serie de formas estéticas propias en las que se ha venido expresando históricamente la comunidad española».[30]

No debe extrañar que, atravesando nuestro convulso siglo XX, fracturado por la imborrable herida bélica, y viendo como ciertas tradiciones populares supervivientes al capitalismo urbano fecundaban un origen ya inicialmente populista, el cinema hispano tendiera a ese proceso de asimilación y revitalización de dichas formas estéticas. Y tampoco habrá de sorprender, entonces, que tras una cierta maduración como artefacto estético y narrativo, una nueva «crispación y elevación» del punto de vista, motivado ahora por la destrucción franquista y la consiguiente gangrena moral y política de la postguerra, volviera a enturbiar las verbenas y a desencajar los rostros de los castizos personajes sainetescos y zarzueleros que pululaban por el cine español desde el periodo mudo (*El pilluelo de Madrid,* Florián Rey, 1926; *El sexto sentido,* Nemesio M. Sobrevila, 1926 y *¡Viva Madrid, que es mi pueblo!*, Fernando Delgado, 1928, surgen, incluso, de sainetes escritos originalmente para la pantalla).[31]

Esta nueva visita, trascendental para la historia del cine español, a los espejos cóncavos del Callejón del Gato no surge repentina-

[27] «Declaraciones de Valle-Inclán a Gregorio Martínez Sierra», *ABC* (7 de diciembre de 1928).

[28] Zahareas, Anthony N, «El esperpento: extrañamiento y caricatura», en Mainer, J. -L., *Op. Cit*., págs. 315-319.

[29] Zamora Vicente, A. «Introducción», pág. 23.

[30] Zunzunegui, S., *Historias de España*. *Op. Cit*. Este importante trabajo trata de aproximarse al análisis de esa «savia nutricia» que, a través, de la historia, habría dado a nuestro cinema su peculiar cuerpo, estilizado y popular. Trazado ya casi film a film en la esencial e imprescindible *Antología Crítica del Cine español* 1906-1995, editada por Julio Pérez Perucha (Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1998), dicho sustrato alcanza su hasta ahora más fértil teorización vertebradora. En la misma línea de preocupación, y tratando de ofrecer un «nuevo mapa histórico y formal» del cine español de los años cuarenta, puede verse nuestro ensayo *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español* (1939-1950), Barcelona, Paidós, 2002.

[31] Cfr., al respecto, Pérez Perucha, J. «Narración de un aciago destino (1896-1930)», en VV. AA., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 19-121.





Caricatura finisecular de Valle.

mente —como parece a veces querer darse a entender— de la mano de los cineastas Marco Ferreri y Luis García Berlanga y del guionista Rafael Azcona, por mucho que lleven su firma algunas de las piezas más acabadas de esta «convincente actualización» del esperpento, capaz de revitalizar «con nueva ferocidad el humor negro que baña tantas y tantas obras clásicas de la literatura y del arte español y en cuyo uso puede leerse con claridad la función de la deformación como elemento esencial del realismo, tal y como es entendido y prácticado desde el Arcipreste de Hita y *La Celestina*».[32]

Así, y tras el progresivo ajuste del sainete y la zarzuela fílmicos antes (*¡Viva Madrid, que es mi pueblo*, Fernando Delgado, 1928) y después del sonoro *(La hermana San Sulpicio*, Florián Rey, 1934); *Es mi hombre* y *La verbena de la Paloma,* dirigidas ambas por Benito Perojo en 1935, *El malvado Carabel,* Edgar Neville, 1935; *Don Quintín el amargao,* Luis Marquina, 1935, etc.), el estreno en abril de 1936 de *La señorita de Trévelez*, la tragedia grotesca de Carlos Arniches que habría también de inspirar la *Calle Mayor* (1956) de Juan Antonio Bardem, parece anunciar involuntariamente la sublevación fascista y la desoladora década de los años cuarenta.

Es claro que siendo tanto el sainete madrileñista como el andaluz, pese a lo que se cree, causa de profundo malestar entre la oligarquía y los sectores de la alta burguesía que apoyaban al Régimen —dado que la brusca extracción de las aristas «populistas» más conflictivas presentes en los materiales de partida se antojaba tan problemática como peligrosa y no siempre iban a acertar a ser suficientemente limadas, y dado asimismo que cualquier vestigio (temático, protagónico, ambiental) que recordase el integrador cine na-

32 Zunzunegui, S., *Historias del cine español*, pág. 15.

cional-popular republicano era sospechoso de ceder la pantalla a un protagonismo de la plebe que les recordaba «una República de horteras, de leandras y de gorras proletarias» — ,[33] los intentos de profundización en lo que de crítico, trágico o grotesco tiene el sainete han de circunscribirse, censura mediante, a determinados cortometrajes (el excéntrico, oscurísimo y muy destacado *Verbena* [1942] de Edgar Neville) o a ciertas afiladas aristas de títulos voluntariamente críticos, pero apoyados en ciertos «elementos externos». De hecho, si dos excelentes y liberales películas costumbristas que ponían el acento en la situación del proletariado en las más temprana postguerra conseguían el beneplácito de los organismos censores —y un indiscutible éxito de público— durante esos años (*Alma de Dios*, Ignacio F. Iquino, 1941, con una interpretación de José Isbert, por lo demás, donde «ya se encuentra, más en desarrollo que en germen, aquello que [le] granjeará (...) el glorioso lugar de pantalla proyectiva y figura de identificación para las inquietudes y angustias de las clases populares, madrileñas primero, más amplias después, vencidas en la guerra civil»[34]; La chica del gato, Ramón Quadreny, 1943) se debió sin duda tanto a la habilidad de los cineastas como al sustrato que aportaban las obras originales, arropado tras la popularísima firma de Carlos Arniches. Edgar Neville, por su parte, pondrá en pie una inconfesa trilogía de carácter liberal (*La torre de los siete jorobados*, 1944; Domingo de Carnaval, 1945; y *El crimen de la calle de Bordadores*, 1946) —auténtico ejemplo de pragmática y medi(ta)da disidencia cultural— que constituye, como Company supo ver, una de las más sólidas aportaciones del autor «a la recreación de un imaginario matritense decimonónico desde las categorías del relato costumbrista y los personajes castizos, representativos de un específico sentir nacional surgido de las clases populares»[35]. En *Domingo de Carnaval*, por ejemplo, auténtica obra maestra ambientada en el Madrid de la primera postguerra mundial, la herencia de Goya, estrechamente unida en Neville a las enseñanzas orteguianas, se orientaba aquí hacia la relectura solanesca, explícitamente citada en el film y para la que el «preexpresionismo» de Goya había sido punto de partida en la elaboración de su crítica versión costumbrista y nacional del expresionismo. La inequívoca presencia de ese «costumbrismo social» de raíz noventayochista de Gutiérrez Solana no es entonces, en manos del cineasta madrileño, un simple alarde cultural o un amistoso guiño al pintor, sino una inequívoca toma de posición que, como en su pintura, reivindica una puesta al día del «compromiso ético y no sólo estético con la construcción de una España liberal regenerada».[36]

Superados en parte estos complejísimos conflictos —motivo de dudas y hasta de estupor de destacados cineastas con sólidas filmografías a sus espaldas y públicamente adictos al Régimen, que verán sus películas

[33] Mainer, José-Carlos, *Literatura y pequeña burguesía en España,* Madrid, 1972. Como señala certeramente Pérez Perucha, durante todo la década de los cuarenta, «los vencedores (...) consideraron el sainete su bestia negra, toda vez que ni podía ser extirpado de la memoria cultural de los supervivientes ni, por lo demás, hacerlo dejaba de suscitar la suplementaria incomodidad de tener que, de paso, decapitar el recuerdo de saineteros tan conservadores y franquistas (tenidos por mártires por la causa) como Pedro Muñoz Seca (Pérez Perucha, J., "Deudas con Isbert", en Pérez Perucha, J. [ed.], *El cine de José Isbert*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1984, págs. 71-79)». Para una discusión más detenida sobre estos temas, puede consultarse el capítulo 3 («Conflictos, pervivencias y transformaciones») de Un cinema herido, *Op. Cit*., págs. 53-83.

[34] Pérez Perucha, J. «Deudas con Isbert», pág. 73.

[35] Company, Juan Miguel, «Edgar Neville», en Borau, José Luis (dir.), *Diccionario del cine español*, Madrid, Alianza Editorial/Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998, págs. 620-621.

[36] Pena López, Carmen, «Identidad y diferencia en la pintura española (1876-1918), en Marchán Fiz, Simón; Pena López, C. y Carballo-Calero Ramos, María Victoria, *Arte de fin de siglo*, Vigo, Fundación Caixa Galicia, 1998, págs. 77-101.

observadas una y otra vez con reticencia e incluso infravaloradas, sintiéndose progresivamente desengañados (Benito Perojo, Florián Rey, Eusebio Fernández Ardavín)— durante la década siguiente, tanto gracias a los progresivos cambios sociales y económicos, internos y externos, como a que los nuevos responsables del Régimen «comprendieron que la ambigüedad de muchos sainetes permitía su recuperación», «el sainete —esta vez cinematográfico, ya casi un género en esta década— vuelve por sus fueros y se convierte en evidente (para quien no esté cegato) territorio de confrontación entre concepciones culturales progresistas, liberales, y eclesiástico-conservadoras».[37]

Y es así que junto a títulos que reivindican las más cómicas y populistas vertientes sainetescas (*Asi es Madrid* [Luis Marquina, 1953], pero también *Historias de la radio* [Saenz de Heredia, 1955] o *Manolo, guardia urbano* [Rafael J. Salvia, 1956]), y otros que lo ponen en fértil relación con ciertos elementos neorrealistas (*El último caballo* [otra vez Edgar Neville, 1950], pero también las tempranas y complejas experiencias «regeneracionistas» de *Esa pareja feliz* [Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, 1952], *Bienvenido, Mister Marshall* [L. G. Berlanga, 1952], *Felices pascuas* [J. A. Bardem, 1954]), *El pisito* (Marco Ferreri, 1958) —y las posteriores *El cochecito* (M. Ferreri, 1960), *Plácido* (L. G. Berlanga, 1961) y *El verdugo* (L. G. Berlanga, 1963)— todas ellas escritas o co-escritas por Rafael Azcona, representan,

> «un cambio respecto a esa dual tendencia de explotación de la tradición sainetesca. (...) Azcona primará en sus trabajos las componentes más "trágicas" y grotescas, restituyendo en su plenitud la concepción de la "tragedia grotesca" (...) Manteniendo personajes, ambientes y situaciones heredadas de la tradición sainetesca —aunque puestas al día en relación a los problemas que les afectan— (...), [Azcona/Ferreri/Berlanga] va[n] a radicalizar las potencialidades del género. Y para ello, echará[n] mano de esa otra tradición que significa el esperpento, en una simbiosis indudablemente original».[38]

Original, sin duda, dado que las particularidades industriales, populares y espectaculares del cinema hacen que el trayecto esperpéntico —salvo la quizás aun más radical excepción de Fernando Fernán-Gómez—[39] se apoye en una grotesca deformación realizada empero sobre los mismos rostros y los mismos cuerpos familiares que antes veíamos, «tipificados» a la manera sainetesca, al margen de los espejos. Rostros y cuerpos como el de José Isbert que llegan a «materializar esos "modelos de indignidad plástica" que Pedro Salinas creía ver en los personajes del esperpento valleinclanesco».[40]

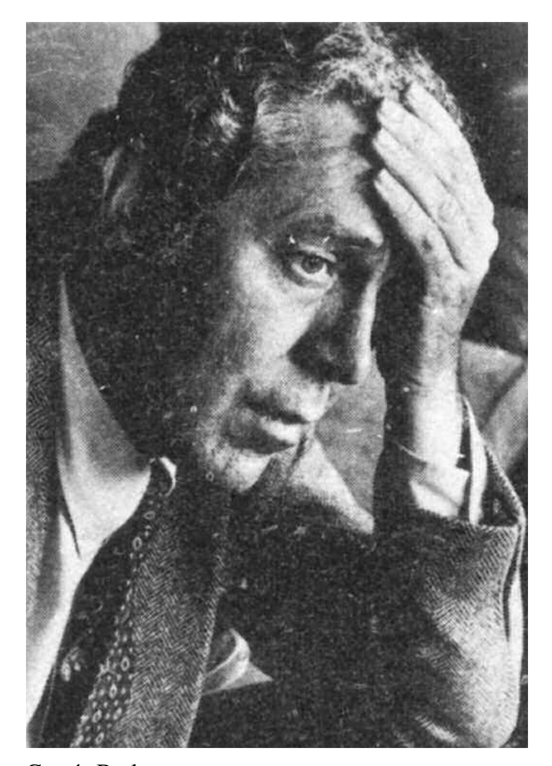
El verdugo, por ejemplo, nacido de una imagen grotesca de gran fuerza a la que después se dotó de argumento —verdugo y ajusticiado literalmente empujados a desempeñar sus respectivos papeles en el «ritual» social de la ejecución—, se alza como uno de los títulos más destacados de la filmografía ber-

[37] *Ibidem*. Cfr. una primera pero interesante aproximación al sainete cinematográfico en Rios Carratalá, Juan A., *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Universidad de Alicante, 1997.

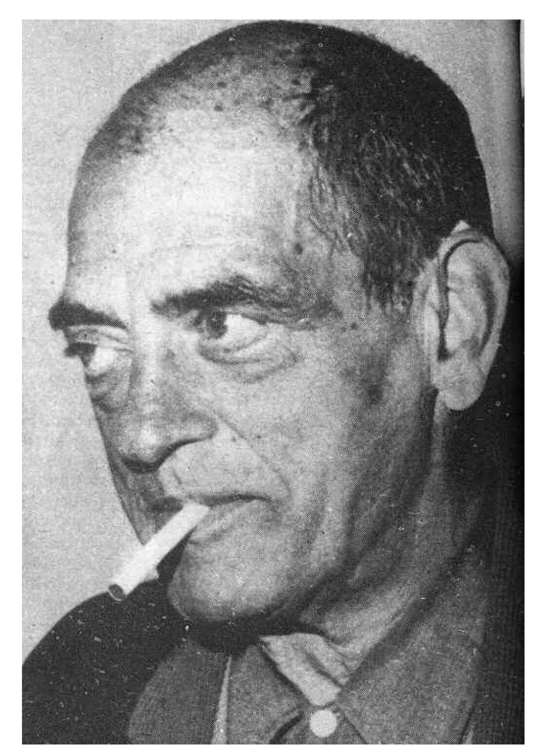
[38] Monterde, José Enrique, «Sainete y esperpento en el cine de Rafael Azcona», en Cabezón, Luis Alberto (coord.) *Rafael Azcona, con perdón*, Logroño, Ayuntamiento de Logroño/Instituto de Estudios Riojanos, 1997, págs. 215-236.

[39] *El extraño viaje*, que Fernán-Gómez dirige en 1964 se constituye en un texto fundamental en la historia del cine español. Texto crisol en el que –como Zunzunegui supo verse funde lo esperpéntico con el recurso a la astracanada y al sainete, sin faltar por ello el mestizaje con elementos provenientes de los géneros de terror y policiaco. Cfr., para un detenido estudio del film, Zunzunegui, S., «Vida corta, querer escaso. Los felices 60 según Fernán-Gómez» en *Paisajes de la forma*, Madrid, Cátedra, 1994; también, Téllez, José Luis, «*El extraño viaje* (1964) [1966]», en Pérez Perucha, J. (ed.), *Antología crítica del cine español*, págs. 585-587.

[40] Zunzunegui, S., «Los cuerpos gloriosos», en «*¡Bienvenido, Mister Marshall!* Cincuenta años después» (Valencia, abril de 2003).



García Berlanga.



Luis Buñuel.

languiana y del cine español, en el que el cineasta logra la perfecta articulación del benevolente ternurismo de su primera etapa —ya matizado, no obstante, en *Los jueves, milagro* (1957)— con el humor negro, corrosivo y pesimista que caracteriza la segunda. La historia de un hombre que se ve obligado muy a su pesar a ejercer de verdugo, sucediendo en su puesto a su suegro para no perder así el derecho a un pisito oficial, va mucho más allá de un alegato feroz contra la pena de muerte, articulando un discurso —que hunde sus raíces en la más pura tradición española— acerca de la violencia con que la sociedad limita la libertad del individuo y le obliga a actuar en función de unos «valores» ya interiorizados como propios. La extrema aspereza y deformación con que tales cuestiones son planteadas —en la España de los primeros sesenta, del «boom turístico» y el desarrollismo— se enriquece, sin embargo, con una «mirada elevada» lúcida pero comprensiva del narrador hacia sus personajes. Isbert, en su extraordinaria caracterización de Amadeo, ejemplifica dicha ambivalencia, de igual modo que lo hacen algunos de los más brillantes «gags» del film, buscando el efecto cómico en tétricas muestras no ya de las desigualdades sociales (la boda de Carmen y José Luis), sino de la cruel insolidaridad entre los propios marginados. El plano secuencia —«entendido como modelo reducido de la incómoda realidad que se muestra»—,[41] constituye uno de los rasgos definitorios del estilo de Berlanga y alcanza en *El verdugo* algunos de sus más acabados ejemplos. Se trata empero de una impresión de realidad radicalmente opuesta a aquella postulada por el cine clásico, pero, como aquella, sólo aparentemente espontánea y lograda a través de una muy trabajada artícula-

[41] Company, J. M., «Las perversiones del cuerpo social en el cine de Berlanga», en Pérez Perucha, J. (ed.), *Berlanga 2*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1981.



El día de la bestia.

ción fílmica (que juega con las alternancias del punto de vista y la introducción en el plano de elementos nuevos que alteran tanto la composición de los encuadres como el suceder de los aconteceres) por medio de la cual se expresa la frustración de la expectativas iniciales de los personajes, violentamente subvertidas por un destino tan inexorable como la barca de la muerte, cuyo punto de vista reclama los servicios del nuevo verdugo en la inolvidable secuencia de las Cuevas del Drach. La tópica y autorreivindicada naturalidad del cine de Berlanga se presenta, entonces, como consecuencia de un complejísimo trabajo de puesta en escena que justifica su preeminente lugar en la historia del cine español.

Acaso uno de los más perniciosos efectos de la busca de una nueva legitimidad para el cine español en la recién inaugurada democracia de principios de los años ochenta se produjo a partir del rechazo radical a la historia del cine nacional, identificado con el franquismo principalmente a partir de la producción cómica de la etapa del desarrollismo. Ese rechazo —y desconocimiento— también se ha, por desgracia, generalizado entre los más jóvenes creadores cinematográficos. Pero existen también felices (y necesarias) excepciones, y refiriéndome a una de ellas concluiré mi intervención.

Tras una primera y singular película (*Acción mutante,* 1992) en la que ya se apuntaban algunos de sus rasgos básicos (mixtura de ciencia-ficción, cómic y sainete de corte esperpéntico) el cine de Álex de la Iglesia alcanza su definitiva formalización con *El día de la bestia* (1995). Concebido como un film fantástico que «huye, como del diablo, del realismo», supone la mejor actualización reciente de esta gran veta no sólo del cine sino de todo el arte español que venimos analizando. Esperpento que, de nuevo, no es una manera

de escapar de la realidad sino una forma precisa de profundizar en ella mediante la distorsión extrema de alguno de sus rasgos característicos.

La película, que relata la quijotesca epopeya del Padre Berriatúa y su orondo escudero Josemari en busca del lugar donde va a encarnarse el Anticristo, saca a la luz no pocos de los demonios que acechan en la sociedad actual: la violencia, el rebrote del nazismo y la extrema derecha, lo esotérico convertido en pan nuestro de cada día, la telebasura que nos inunda... Concebida inicialmente como una película que debía tomar su fuente de inspiración en obras como *Rosemary's Baby* o *The Exorcist,* el giro desde el drama a la comedia acabó llevando el film por derroteros muy diferentes. Derroteros que condujeron a Alex de la Iglesia a declinar de manera primordial toda una tradición bien asentada en el cine español, capaz de permitirle, sin renunciar al humor, superponer a la realidad de la España contemporánea un patron distorsionador que fuera, a la vez, estético y moral y susceptible de convertir las alocadas andanzas que culminan a los pies de las Torres de Kío, emblema madrileño del capitalismo triunfante, en parábola sobre la crisis que subyace a una sociedad como la actual dominada por el cáncer que prolifera desde las innumerables pantallas de televisión que sólo ofrecen el eterno retorno de lo banal, mientras las calles de las aglomeraciones urbanas son presa de las pandillas de extrema derecha.

En el fondo lo que Álex de la Iglesia (y su guionista Jorge Guerricaechevarría) proponen no es sino una manera de prolongar cinematográficamente (en la línea de un Berlanga o un Fernán-Gómez) la tradición española del esperpento como fórmula privilegiada que, en palabras de Valle-Inclán, «deforme la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España».



Del cine y sus alrededores en Valle-Inclán

Luis Miguel Fernández
(CEFILMUS-Universidad de Santiago)

El cine. Esta palabra no presenta hoy ningún sentido equívoco para nadie. Sin embargo, no siempre ha significado lo mismo. En la primera década del siglo XX en España tal término designaba el recinto en el que por muy poco dinero uno podía asistir a una amalgama de espectáculos muy diversos. Aunque abreviatura popular del mas extenso «cinematógrafo», el cine admitía en su interior no sólo la proyección de películas, sino las variedades, el género ínfimo, los títeres, etc; tal como un lúcido expectador de la época, el escritor Luis Bello, lo ha dejado consignado en una conferencia de 1912:

> Barracón de feria, titirimundi, linterna mágica, guiñol para chicos y grandes… Luego cinematógrafo con películas; en seguida (sic) asilo de varietés, género mínimo… Con haber tantas cosas en esta enumeración, todavía no se abarca todo lo que cabe en el cine y puede verse por unos céntimos… Tantas cosas caben, que en el cine debemos buscar hoy el nuevo teatro popular. (Bello, 1919:135)

Valle-Inclán, años más tarde, utilizará indistintamente «cine», «cinema» y «cinematógrafo» con el mismo significado, el actual, en una época en la que el primitivo valor de la palabra ya se había perdido. No obstante, a pesar de haber desaparecido de los cines esas formas de teatro popular —ahora ya sólo dedicados a la proyección de filmes—, no lo hicieron de la obra del escritor gallego, de manera que en ella no nos es dado separar el cine de lo demás, alcanzando, por el contrario, una extraordinaria vitalidad y presentándosenos como una especie de cine de los de antes, que lo mismo nos ofrece una sesión de películas, que otra de títeres, de sombras o de linterna mágica.

Es este enlace con una tradición popular de espectáculos ópticos, con esos «alrededores» del cine, lo que pretende recoger el título de este trabajo; fijándome para ello , además de en el propio cine, en aquellos dispositivos relacionados con el conjunto de su obra como el cinematógrafo, aunque hasta el presente apenas se les haya prestado atención[1].

Pero vengamos antes de nada al principio de dichos espectáculos. ¿Qué es lo que sabemos de las conexiones del escritor con el cine?

Sabemos que asistía a él con cierta asiduidad, que participó como actor en la versión cinematográfica de una pieza teatral, *La malcasada* (de Francisco Gómez Hidalgo, 1926), película sobre la biografía del torero Rodolfo Gaona y su matrimonio con Carmen Ruiz Moragas en la que Valle hacía de modelo en el estudio del pintor Julio Romero de Torres, y que, por lo menos en dos ocasiones, mantuvo contactos con distintas casas productoras que querían llevar a la pantalla sus *Comedias bárbaras*, uno en los años treinta y otro mucho antes, en 1919, siendo este último su primer encuentro con el mundo del cine

[1] Algunos trabajos recogen, sin embargo, la importancia de las siluetas y sombras chinescas en Valle-Inclán, casos del de Mainer (1998) y de una exhaustiva recopilación de las mismas, todavía no publicada, de Rubio Jiménez («Las siluetas de los autos de Valle-Inclán», presentada en el Congreso Internacional «Valle-Inclán en el siglo XXI», celebrado en 20-22 de noviembre del 2002).

del que tenemos constancia, y en el que se le ofreció, además de adaptar *Romance de lobos*, la posibilidad de dirigir la película basada en ella (Fernández, 2001), si bien en ninguno de los casos tales propuestas llegaron a fructificar en algo más serio.

En cuanto a sus declaraciones, reiteradamente citadas y recogidas en diversas publicaciones[2], se extienden cuando menos desde 1921 a 1933, observándose a través de sus palabras tanto la autonomía estética que concede al cine en cuanto lenguaje diferente al del teatro, como, por el contrario, la necesidad de la confluencia entre ambos en la medida en que el cine vendría a actualizar y recuperar algunos de los rasgos más sobresalientes del teatro clásico español, cuales los de la multiplicidad de escenarios y el dinamismo de la acción; todo ello pasando por consideraciones muy puntuales y no siempre favorables sobre ciertos actores de la época (Charlot y Rodolfo Valentino, por ejemplo), y por la autoconciencia que Valle tenía del carácter cinematográfico de algunos aspectos de *Divinas palabras*. No hay en él ninguna teorización ni pensamiento significativo que nos permita ver algo más que una adhesión entusiasta de un espectador consciente del valor estético del nuevo arte, y cuando aparece alguna propuesta con respecto al cine con la que se distancia de otros autores, no deja de ser más bien una confirmación de ideas anteriores sobre el teatro. Sin embargo, sus opiniones iluminan de modo preciso ciertos aspectos de su creación y de su relación con el cine. De todas ellas tan sólo me detendré en unas cuantas.

Parte el autor de una premisa estética, la de la necesaria visualización plástica de las cosas en el proceso creador, y, por consiguiente, de la superioridad de la vista sobre el oído en la jerarquía de las percepciones. En una entrevista de 1927 afirma lo siguiente: «Bueno, vamos a entendernos (…) el oído es inferior a la vista en la escala de percepciones (…). El teatro gana sobre la novela exactamente lo mismo que la vista sobre la descripción» (Barreiro, 1995:512).

Es verdad que antes, en 1916 y en *La lámpara maravillosa,* Valle había situado a lo visual por debajo del baile en cuanto a excelencia estética, pues este último, según él, podía armonizar en una unidad superior la vista y el oído; pero a la altura de la tercera década del siglo XX parecen preocuparle mucho más los problemas derivados de la búsqueda de un teatro antirrealista y antinaturalista, que tendrá como colofón el hallazgo del esperpento, y en el que lo visual juega un papel determinante.

Esa nueva estética va a organizarse en torno a una serie de principios, entre ellos el de la simultaneidad, y siempre sin perder de vista al cine, pues él es el teatro moderno, según Valle. He aquí lo que dice en una carta de 1922 a Cipriano Rivas Cherif acerca de sus deseos de un teatro futuro, un teatro que debería ser capaz de

> Advenir las tres unidades de los preceptistas en furia dinámica; sucesión de lugares para sugerir una superior unidad de ambiente y volumen en el tiempo; y tono lírico del motivo tonal, sobre el tono del héroe (…). Hay que luchar con el cine: esa lucha es el teatro moderno. Tanto transformación con la mecánica de candilejas como en la técnica literaria (Schiavo, 1980:1)

Y bastante más tarde, en 1933, vuelve a insistir en su concepción del hecho teatral como un teatro de múltiples escenarios y dinámico, tal como lo había sido en el Siglo de Oro y como lo era el cine en el momento presente:

> Y entonces habrá que hacer un teatro sin relatos, ni únicos decorados; que siga el ejemplo del cine actual, que sin plabras y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágenes, de escenarios, ha sabido triunfar en todo el mundo (Dougherty, 1983: 264).

2 Vid. Dougherty (1983), Hormigón (1989) y Barreiro (1995), fundamentalmente.

Además de todo lo dicho, es posible rastrear en su teatro ciertas expresiones y elementos paraverbales quizá emparentados con el cine, del tipo de las pistolas empuñadas por personajes de *El embrujado* y *La rosa de papel*, en este último caso por un Julepe que actúa como «peliculero melodramático», el bastón y el bombín de Juanito Ventolera en *Las galas del difunto*, cuyo referente podría ser la iconografía charlotesca, la abundancia del claro de luna, herencia de la tradición romántica y melodramática pero actualizada en la segunda década del siglo XX sobre todo por el cine italiano —y contra el que clamarían Marinetti y Alfonso Reyes—…, y poco más. En cualquier caso, creo que se ha exagerado mucho sobre el influjo del cine en su escritura y se ha pecado de notable ligereza al atribuirle el intento de reproducción en algunas de sus obras de ciertos procedimientos propios del discurso fílmico, como trávellings, panorámicas, una escala completa de planos diferentes, etc, especialmente en textos anteriores a 1910, cuando gran parte de dichas ténicas todavía no se utilizaban en el cinematógrafo y éste dificilmente podía servir de modelo a los escritores, ya que a estas alturas era concebido como un espectáculo propio de mentes poco cultivadas, sólo apto para el pueblo bajo, las mujeres y los niños. Será a finales de la segunda década, y ya en la tercera del siglo XX, cuando Valle se interese realmente por el cine.

No debe de extrañarnos el que así sea, habida cuenta de que es a partir de la mitad de la segunda década, especialmente entre 1915 y 1925, cuando se observa una notable presencia de escritores en el mundo del cine, cuya actividad no fue sólo la de recrear para la pantalla sus propios textos, sino que en algunos casos llegaban a controlar casi totalmente el filme resultante al dirigirlo y producirlo ellos mismos.

Recordemos a Adriá Gual, impulsor de una de las primeras casas productoras españolas, la «Barcinógrafo» (desde finales de 1913); a Eduardo Zamacois, realizador de dos documentales, sobre el torero Belmonte (1916) y sobre escritores y artistas contemporáneos (1920); a Blasco Ibáñez, el cual, por medio de su productora «Prometeo Films», puso el dinero, hizo el guón y dirigió *Sangre y arena* y *La vieille du Cinéma* (1917), ambas procedentes de textos suyos; a Jacinto Benavente, quien figura nominalmente como director de *Los intereses creados* (1919) aunque no fuese el director real, y poco después creó su productora «Madrid Cines» para rodar *La madona de las rosas* (1920), pagada íntegramente por él; a Pérez Lugín, director de *La casa de la Troya* (1925) y de *Currito de la Cruz* (1926)… Y todo esto sin tener en cuenta a la gran cantidad de escritores que, como los hermanos Álvarez Quintero o Eduardo Marquina, entre otros, recrearon varias de sus obras para el cine[3]. Más tarde, a lo largo de los años veinte, el entusiasmo por el cine mudo que mostrarán los autores de la Generación del 27 será un segundo capítulo de este proceso, aunque su concepción del mismo y los planteamientos estéticos de ahí derivados nada tengan que ver con los escritores citados ni con Valle-Inclán[4].

Esta manera de acercarse al cine era el producto de varias circunstancias, como ya he tenido ocasión de apuntar en otro lugar: la notable mejoría de las salas y de las condiciones técnicas de proyección de las cintas; la cada vez mayor presencia del cine en las páginas de periódicos y revistas no pertenecientes al ámbito cinematográfico, en donde no faltan secciones de crítica especializada, y entre los que hay que destacar la revista *España* y *El Imparcial*, así como la primera aunque breve

[3] Utrera (1985) es uno de los estudiosos de referencia sobre la relación de los escritores españoles y el cine durante la etapa muda. Para Blasco Ibáñez puede consultarse VVAA (1998).

[4] Aunque en la actualidad ya empiezan a ser abundantes las aproximaciones a este aspecto de la Generación del 27, dos de ellos destacan especialmente, los de Morris (1997, pero 1980) y Gubern (1999).

de *Mundo Gráfico*; la valoración positiva sobre el cinematógrafo que se empieza a dar desde fechas muy tempranas por escritores ya consolidados, como Pardo Bazán y, un poco antes, Pérez Galdós; el interés económico de unos autores que veían en el cine la posibilidad de dar a conocer sus obras y de prolongar su éxito; y la colaboración de importantes escritores extranjeros en la realización de películas, especialmente del italiano D`Annunzio, uno de los más admirados entonces, el cual había participado —aunque no sepamos con exactitud cuánto— en la confección de los rótulos de la película *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914), que obtuvo un cierto éxito en España y parece haber sido determinante a la hora de acercarse al cine y aceptarlo como arte por algunos como Blasco Ibáñez y Pardo Bazán (Fernández, 2001: 103).

Por otra parte, en los escenarios populares se representan obras cuyo mimetismo hacia el cine las lleva a anunciarse como «película sensacional en tres partes», «película cómica hablada». «película hablada», «casi película policíaca», etc. Son piezas de Arniche y de otros autores menores que muestran el impacto que provoca el nuevo discurso cinematográfico. Un impacto visible, fundamentalmente, en la acción trepidante de estas obras, en muchos casos del género policíaco y fantástico, con personajes extraídos del cine que se caracterizaban por una acción vertiginosa desarrollada a través de múltiples escenarios; pero también en el recurso a la proyección de fragmentos cinematográficos durante la representación, como en el caso de alguna pieza de Martínez Sierra y, sobre todo, de Pedro Muñoz Seca, auténtico pionero en nuestro país de este tipo de experiencias (Pérez Bowie, 1998). Ya a finales de los años veinte Jacinto Benavente pretenderá dar carta de naturaleza a este hibridismo al inventar el género del «cinedrama» con *Vidas cruzadas* (1929).

Ante esta avalancha ciertos autores reaccionaron denostando el cine y proclamando la superioridad del teatro merced a la posesión de la palabra, lo que provocó un continuado debate entre defensores y detractores del cine que se prolongó durante más de dos décadas, en un arco temporal que abarca cuando menos desde las tempranas palabras de Luis Araquistáin en 1912 y Ramiro de Maeztu, en 1913, hasta las muy tardías de Enrique Díez-Canedo, entre los que mostraron su enemiga al cine[5]; mientras que otros, como Pérez de Ayala o Unamuno, igualmente convencidos de la superioridad del teatro, proclamaron la necesidad de que, ya que éste no podía competir con aquel otro en realismo, debía recuperar los valores propios y encaminarse por derroteros diferentes a los del teatro por entonces vigente, es decir, los que atañían al espíritu, al símbolo y a lo no mimético; algo que la estética decimonónica no podía ofrecer a los espectadores. En suma, se trataría de «reteatralizar» el teatro partiendo de la revolución producida por el advenimiento del cinematógrafo[6].

Valle no es ajeno a ese afán reteatralizador provocado por el cine, pues ya se ha dicho que la «sucesión de lugares» y la «variedad de imágenes, de escenarios», propias del nuevo arte, significaron para él volver a lo más característico del teatro del siglo XVII, frente al teatro de «camilla casera» de su

5 Ramiru de Maeztu decía en 1913 que al cine «le falta esencialmente la espirituación (sic) de la acción, porque le falta la palabra», mientras que Díez-Canedo, muchos años más tarde, afirma: «Lo que le quita el cine al teatro, y no se lo ha devuelto hasta ahora, es el público, y precisamente porque se ha llevado del teatro todo lo accesorio, lo que puede dar mejor que el teatro mismo, lo que el teatro le estorbaba, sin que el teatro acertara a verlo. Cuando el teatro se convenza de que sin eso no puede vivir el cine, y el teatro sí; cuando vuelva a ser lo que era, dueño de la palabra, es decir, manifestación de algo más fuerte y eterno que los indefinidamente superables progresos de la industria, manifestación de la poesía (…), el teatro estará otra vez en su terreno del que no temerá ser desalojado» (1939: 40-41).

6 La controversia entre cine y teatro durante el período anterior a la Guerra Civil es un aspecto muy tratado. Véanse, entre otros, a Morris (1997), Utrera (1985), Rubio Jiménez (1993), Pérez Bowie (1996) y García-Abad (1997).



Congreso Internacional de Cine. París, 1909. Señalados en círculo: Pathé, Eastman, Meliés y Gaumont.

época, exento de vida, de acción, lleno de conversaciones más o menos ingeniosas situadas en decorados únicos. Pero, a diferencia de quienes defienden la superioridad del teatro sobre el cine merced a la posesión de la palabra, él prefiere la elocuencia del silencio, de lo no verbal, de la mudez en el cine, al que reconoce total autonomía en cuanto a su lenguaje con respecto al teatro.

Así pues, dinamismo, variedad de escenarios, mudez, y, como consecuencia de esto último, el dominio absoluto del gesto, es lo que el cine representa para el escritor y lo que dota de sentido a aquella prevalencia de lo visual que había en las palabras a que me referí anteriormente.

Pero ¿cómo traducir esto a su obra literaria?, ¿qué cine es el que puede servirle de referencia en una época en la que él ha llegado a la estética del esperpento, basada en la deformación y el antirrealismo?

Desde luego no el modelo de representación primitivo de los primeros años del cine, muy vinculado al teatro decimonónico, sino más bien aquel otro que, heredero de la novela realista del XIX, permite ver los rasgos arriba señalados, principalmente la dinámica sucesión de escenarios y el centrado de la imagen, tal como a partir de los filmes de Griffith se había ido consolidando poco a poco desde mediados de la segunda década del siglo XX (recuérdese que uno de los grandes filmes de este director, *Intolerancia,* se estrenó en Madrid en los primeros meses de 1921). Es lo que deducimos de las muy conocidas palabras de Valle en 1921 en la revista *Cine Mundial*, cuando, al ensalzar la plasticidad visual y la mudez del cinematógrafo, pone como ejemplo una procesión de Semana Santa sevillana, en cuya descripción el paso de una imagen a otra atiende a la lógica de la causalidad visual, que lo lleva de

los planos de conjunto a la selección de los puntos de interés dramático mediante el centrado en los rostros de dos personajes conocidos, Pastora Imperio y el Gallo[7]; es también, muy posiblemente, lo que vemos en la articulación dinámica de los múltiples escenarios de *Luces de bohemia,* como tantas veces se ha dicho, ya que aunque el dinamismo y variedad de lugares se podía ver en otros dispositivos ópticos anteriores, como el panorama móvil, el mundinuevo o la linterna mágica (además de en los espectáculos de variedades y el «género chico»), a la altura de esos años era la atracción trepidante del cine lo que más llamaba la atención (la «nueva forma rápida del arte», como había sido bautizado por la revista *Blanco y Negro* en abril de 1908); y es, por último, su reiterado interés por el centrado de la imagen mediante la proximidad visual del ojo del espectador, que hace partícipe a éste de una ubicuidad no teatral y rompe con la frontalidad característica de la escena, como acontece, por señalar tan sólo un ejemplo, en la escena primera de *Las galas del difunto,* cuando, al principio y gracias a la luz de un quinqué, descubrimos el rizo de un lunar en la mejilla de la Daifa, y después, por medio de una palmatoria que refleja la luz en su rostro, observamos en la cara de la Madre Celestina un erisipel que le repela las cejas[8].

Estos micromovimientos o fragmentos minúsculos del rostro que la luz destaca y agranda tienen poco que ver con otras representaciones del primer plano cinematográfico en el teatro también creadas por la luz, tales las que utiliza Muñoz Seca en su obra *Calamar*, de 1927 (vid. Pérez Bowie, 1996), casi contemporánea de la obra citada de Valle, en tanto que en *Las galas del difunto* lo esencial de la figuración reside en la monstruosidad del detalle y en su irrupción brusca, que pretenden deformar la visión más que darle un tratamiento realista como en aquél. Pero, a pesar de ello, no era fácil aplicar los principios de un discurso eminentemente realista como el del cine a otro que se basa en la deformación y el antirrealismo, aún siendo conscientes de que en los años veinte se producen contestaciones frente a tal modelo de representación cinematográfico, del tipo de las del expresionismo, el surrealismo y otras vanguardias, o el cine soviético, que quizá en algunos casos, como el del expresionismo, pueden prestar ciertas concomitancias con las obras de Valle.

Sin salirnos todavía de *Las galas del difunto*, en la escena segunda encontramos una didascalia que ha sido muchas veces analizada como muestra de la estética del esperpento, y a la que en no pocas ocasiones se le han atribuido rasgos cinematográficos. Se trata del momento en el que el Boticario Sócrates Galindo recibe la carta de su hija la Daifa:

> El Boticario, con rosma de gato maníaco, se esconde la carta en el bolsillo: Musita rehúso a leerla: Éntrase en la rebotica. La cortineja suspensa de un clavo deja ver la figura soturna y huraña que tiene una abstracción gesticulante. Cantan dos grillos en el fondo de sus botas nuevas. Lentamente se desnuda del traje dominguero: Se reviste gorro, bata, pantuflas: Reaparece bajo la cortinilla con los ojos parados de través, y toda la cara sobre el mismo lado, torcida como una mueca. La coruja, con esquinado revuelo, ha vuelto a po-

[7] Dicha entrevista está recogida en Dougherty (1983: 264-266).

[8] El primer plano estuvo en el centro del debate cinematográfico de teóricos del cine, directores y escritores, durante la década de los años veinte y treinta, al ser considerado uno de los rasgos más definitorios del nuevo arte. Véanse, por ejemplo, las palabras de Melchor Fernández Almagro en 1929: «¿Mudez?… ¿Es que hablan sólo los labios? Hablan los ojos, las manos… Habla la frente pensativa, el hombre caído, el talón del pie izquierdo… Los primeros planos de la pantalla buscan y encuentran su equivalencia en los escenarios. Y si, por un lado, el teatro moderno en su dirección literaria, aprovecha el valor expresivo del silencio y el gesto, los actores mismos tienden hoy a una movilidad, a una riqueza de expresión facial, a un método de movimientos y ademanes que denotan, en términos inequívocos, la función docente —sin pretenderlo— de la pantalla: bandera blanca y negra del arte nuevo» (cito por García Abad, 1997: 503). Es una buena descripción de lo que Valle estaba haciendo en el teatro.

sarse en el iris mágico que abre sus círculos en la acera. El estafermo, gorro y pantuflas, con una espantada, se despeja de la cortinilla. El desconcierto de la gambeta y el visaje que le sacude la cara, revierten la vida a una sensación de espejo convexo. La palabra se intuye por el gesto, el golpe de los pies por los ángulos de la zapateta. Es un instante donde las cosas se proyectan colmadas de mudez. Se explican plenamente con una angustiosa evidencia visual. La coruja, pegándose al quicio, mete los ojos deslumbrados por la puerta. El boticario se dobla como un fantoche (*Obra s completas,*II: 1655)[9].

Pienso que lleva razón José-Carlos Mainer al afirmar que aquí se trasciende el cine hacia una plasticidad mucho más general, la de la silueta y las sombras chinescas, pues la cortineja a modo de pantalla convierte en sombra la figura del boticario, y las tres dimensiones aparecen reducidas a las dos de una escena plana con esa figuración del rostro volcado todo él «sobre el mismo lado» (1998: 254); si bien seguimos sin explicarnos por qué se tiene la sensación de que la vida se reproduce por medio de un «espejo convexo» y no «cóncavo» como los de la escena duodécima de *Luces de bohemia*, de los que se sirve el autor para desarrollar su teoría del esperpento. ¿Acaso no podría perderse en los espejos convexos de la linterna mágica? Por medio de ella se proyectaban imágenes muy diferentes con un sistema narrativo relativamente complejo, pero también figuras grotescas de dos dimensiones y siluetas, además de acompañar a finales del XIX y principios del XX muchos espectáculos de sombras chinescas. Sea como fuere, parece claro que Valle necesita poner en escena sus fantoches sirviéndose de un referente no realista, sino sacado de la feria, del espectáculo popular, ya se trate de las figuras de cera que conforman la visión de la Marquesa de Torre-Mellada en *La corte de los milagros,* de siluetas como las de *Ligazón* y *Sacrilegio* (ambas con el subtítulo de «autos para siluetas»), o marionetas y títeres como las de *La rosa de papel, La cabeza del Bautista*, y sobre todo, *Los cuernos de don Friolera* (¿tendrá algo que ver el ficticio Ciego Fidel que es esta última obra presenta su retablillo de muñecos con aquel otro real ciego Fidel que en 1886 y en Santiago de Compostela mostraba un panorama en su espectáculo ambulante?)[10].

En esa misma línea, son muchos, igualmente, los espejos deformadores que multiplican y distorsionan las figuras, y no sólo en *Luces de bohemia,* también en *La corte de los milagros,* en *Tirano Banderas,* y en *Viva mi dueño,* en donde, además, le sirven de título al libro segundo («Espejo de Madrid»); pero, en ocasiones, espejos y cristales forman parte de unos dispositivos ópticos que provocan sus efectos gracias al juego con la luz.

En *Viva mi dueño*, una de las novelas que forman parte de ese fresco histórico sobre la corte de Isabel II que es *El Ruedo Ibérico*, asistimos a la plasmación de una estética de la feria por medio de una de ellas, la de Solana, en la que diversos voceadores y charlatanes intentan atraer al público hacia sus espectáculos. Varios de ellos son de caracter óptico, como el del «lente revelador de Universo-Microorgánico», capaz de aumentar una pulga hasta «tres mil diámetros» y convertirla en una fiera, o el de las vistas de ciudades y acontecimientos históricos, al que más adelante se calificará como «panorama» (I:1489). El primero puede tratarse de un microscopio solar o de una linterna mágica, pues ya desde el siglo XVIII era habitual el motivo de la pulga aumentada por proyección de linterna, mientras que el segundo deriva de una tradición diferente y más realista, origen tanto de los mundinuevos y cosmoramas, como de los panoramas, en los que la erupción del Vesubio que ahí se cita, era también motivo

9 A partir de ahora citaré siempre por esta edición.

10 Véase para los espectáculos precinematográficos en Galicia y para la referencia el ciego Fidel a Cabo (1990).



Meliés presentando un número de prestidigitación antes de dedicarse al cine.

frecuente desde el XVIII, aunque en este caso no sepamos con exactitud si se trata de un panorama o de un mundinuevo, pues la denominación era equívoca en estos años.

No resulta extraño, por ello, que un poco antes en la misma novela se nos ofrezca la siguiente visión de un personaje, el Emigrado, quien, mientras espera su rescate en el mar agarrado a un remo, recuerda sucesos acontecidos anteriormente:

> El Emigrado, sostenido en el remo, llena de sal la boca, volvía a verse en la cuerda de Leganés. ¡Trigos y sol manchegos en la noche negra del naufragio, doblado sobre el remo! Súbito triángulo de agria y desconcertada luz amarilla. Casernas y pabellones. Soldados que hacen ejercicio. Paralelas. Reductos. Baterías. Pelotones en traje de maniobra. Una corneta. Se desbarata la luminosa y triangulada geometría. Patulea de soldados. Todo cerca y lejos, nítido, cristalino, diminuto, como encerrado en la lentejilla de un enteojo mágico. De pronto, un vértigo dinámico, pero los pelotones que hacen ejercicio, sin embargo, están inmóviles. Se ha borrado la sucesión de los movimientos, todos se realizan a un tiempo, con un milagro táctico: Todo se desbarata y transporta con rafagueo de cornetas. Azules horizontes. Encendidos trigales. Carretera de Leganés (…) ¡Aquí! El náufrago escupe la sal que le llena la boca, y cobra conciencia de la pértiga que le sostiene entre mar y cielo. ¡Las luces de un barco! (I:1326-1327).

Resulta dificil relacionar esta visión con la del cine, pues si bien el «vérigo dinámico» recuerda aquella «furia dinámica» con la que Valle quería reconvertir al modo cinematográfico las tres unidades del teatro en una síntesis única, el carácter «cristalino, diminuto, como encerrado en la lentejilla de un anteojo mágico» de las imágenes, unido a la inmovilidad de los pelotones de soldados y a la falta de sucesión de los movimientos, realizados a un tiempo, remiten, según creo, a los procedimientos de la linterna mágica, capaz de hacer varias de las cosas que el cine heredó después con figuras con escaso o nulo movimiento. Considero, además, que la reiteración del

verbo «desbaratar» para aludir al cambio y sucesión de las imágenes apunta en esta dirección, al incidir en el cambio brusco más que en los diversos recursos capaces de producirlo en el cine, en el que apertura y cierre progresivo del iris, primero, y el encadenamiento de los planos después, atenuaban mucho esa impresión de brusquedad. Y aunque tampoco quepa hacerse demasiadas ilusiones con respecto al adjetivo «mágico» que califica al anteojo, al tratarse de palabra muy empleada por los autores finiseculares y por el propio Valle en situaciones diferentes a ésta, es verdad que por lo menos en algún caso, como el de Larra en el siglo XIX, una lente que le facilita la visión se transmutaba en linterna mágica al observar la vida a su alrededor.[11]

Los ejemplos aducidos hasta el momento nos muestran cómo la observación de la realidad vuelve necesaria la mediación del instrumento óptico por su poder penetrante y extrañador, capaz de ofrecer lo grotesco y absurdo de esa misma realidad, antinaturalísticamente observada, y en ese sentido, mucho más pertinente que el cine, impelido hacia la semejanza con el referente exterior por el propio imperativo de su tecnología.

Parece lógico también que si se pretende iluminar una época histórica como la de Isabel II, se produzcan referencias a los modos de producción de imágenes de los aparatos ópticos existentes por aquel entonces; un tiempo en el que nos encontramos con numerosos periódicos y revistas que llevan por título *La linterna mágica, El mundo nuevo, El totilimundi, El Panorama,* y otros equivalentes, con el que se nos indica lo asentados que estaban dichos aparatos en el uso común así como una visión del mundo generalmente satírica. De ahí que un escritor finisecular contemporáneo de Valle aunque de mayor edad, Jacinto Octavio Picó, pudiese prologar un libro de cuadros costumbristas del gallego Luis Taboada, titulado *Titirimundi* (1892), con palabras en las que identificaba los espejos del carro de vistas o titirimundi con los espejos deformadores, a manera de enticipo de lo que Valle haría más tarde: «Percibe usted lo cómico al través de una lente de aumento; lo refleja usted como esos espejos ondulados que alargan, ensanchan, deprimen, adelgazan o engordan desmesuradamente la figura» (1892: XIII).

Se perfila de este modo toda una tradición satírica y crítica en el modo de presentar la realidad que desde los siglos XVIII y XIX utiliza espejos y cristales para dar de ella una mirada distanciada, tradición con la que enlazará Valle, si bien con una estética distinta como lo es la del esperpento.Quisiera, por último, terminar por donde inicié esta segunda parte del trabajo, por las siluetas y las sombras. En el libro cuarto, capítulo XIV, de *La corte de los milagros,* un prisionero contempla la siguiente escena:

> Tío Juanes trabó una lucha para que no descargase el golpe. El cautivo no se movía. Asustado, miraba en la pared el tumulto de sombras, el guirigay de brazos aspados, ruedos de catite, mantas flotantes, retacos dispuestos. Intuía el sentido de una gesticulación expresiva y siniestra por aquel anguloso y tumultuoso barajar de siluetas recortadas. La sota de copas ronca de la disputa, bebía de una pellejuela. La de espadas, inscribía en la pared los ringorrangos de un jabeque. El cautivo temblaba con el cartapacio sobre las rodillas: Alarmas y recelos le sacudían: Batallaban sensaciones y pensamientos, en combate alucinante, con funambulescas mudanzas y un trasponerse del ánimo sobre la angustia de aquel instante al pueril recuerdo de caminos y rostros olvidados: Sentíase vi-

[11] Dice Larra: «En estos días es, sin embargo, cuando colocado detrás de mi lente, que es entonces para mí el vidrio de la linterna mágica, veo pasar el mundo todo delante de mis ojos, e imparcial, ajeno de consideración que a él me ligue, véole tal cual se presenta en cada fisonomía, en cada acción que observo indolentemente» (1997: 120). Obsérvese de paso cómo esa linterna se detiene «en cada fisonomía»,prueba de que tampoco el primer plano era desconocido antes de la llegada del cine, aunque no se emplease del mismo modo.

vir sobre el borde de la hora que pasó, asombrado, en la pavorosa y última realidad de trasponer las unidades métricas de lugar y de tiempo a una coexistencia plural, nítida, diversa, de contrapuestos tiempos y lugares. Fuera se remontaban azorados ladridos, cacareaba, puesto en vela, el gallinero, zamarreaban con relinchos y coces los caballos atados bajo el cobertizo. Crujía la techumbre. El preso volvió la cabeza: Acicateados en una ráfaga, contrahechos en una sombra sin relieves, los bandidos se salían por la puerta. El tullido, encenizado, oliendo a chamusco, se sacaba del jubón la llave del cepo (I: 1177-1178).

Al igual que en el fragmento antes comentado de *Viva mi dueño*, aquí asistimos de nuevo al recuerdo del personaje y a la mezcla de tiempos y lugares, pero lo que ahora más nos interesa es que nos encontramos ante imágenes desordenadas, sobrepuestas unas a otras, que no parecen reflejar el orden del mundo tal como estamos acostumbrados a verlo, de modo congruente y unitario, sino de forma fragmentaria, despedazada y caótica, un universo en dos dimensiones y sin relieves. Es algo muy parecido a lo que Kafka nos dice en sus *Diarios* acerca de cómo su habitación se convierte en una especie de teatro de sombras cuando en sus paredes se proyectan las imágenes, desordenadas y sobrepuestas unas a otras, de la gente que pasa por la calle; pero también a lo que años antes había escrito Clarín en el capítulo XIV de *La Regenta*, aquel momento en el que Fermín de Pas veía reflejadas en la pared de enfrente del palácio de los Vegallana muchas sombras pequeñas y confusas, al modo de figuras de linterna mágica, que se movían y mezclaban hasta marearlo. De uno a otro se percibe el trayecto de una nueva mirada sobre el mundo, la de la modernidad, en la que Valle también se inserta. Pero en ellos, curiosamente, esa geografía de la mirada no va a apoyarse sólo en lo más reciente, sino en una tradición muy anterior, la de la plaza pública con su multitud de espectáculos ópticos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARREIRO, Javier (1995), «Las opiniones de Valle-Inclán sobre el cine: una entrevista desconocida», *ALECEC,* nº 20, 3, pp. 503-516.

BELLO, Luis (1919), «La moral del cine. Ensayo de costumbres madrileñas», en *Ensayos e imaginaciones sobre Madrid,* Madrid, Saturnino Calleja, pp. 133-167.

Cabo, Xosé Luis (1990), *Espectáculos precinematográficos en Galicia,* O Carballiño, Xocaviga.

DÍAZ-CANEDO, Enrique (1939), «El cinematógrafo», en *El teatro y sus enemigos,* México, La Casa de España en México, pp. 15-41.

DOUGHERTY, Dru (1983, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias,* Madríd, Fundamentos.

FERNÁNDEZ, Luis Miguel (2001), «*Romance de lobos* en el cine: ¿unproyecto frustrado de Valle-Inclán?», *ALEC*, nº 26, 3, pp 99-109.

GARCÍA ABAD, Teresa (1997), «Cine y teatro: dependencias y autonomías en un debate preiodístico (1925-1930)», *ALEC,* nº 22, 3, pp. 493-509.

GUBERN, Román (1999), *Proyector de luna. La Generación del 27 y el cine,* Barcelona, Anagrama.

HORMIGÓN, Juan Antonio, ed. (1989), Valle-Inclán, *Cronología. Escritos dispersos. Epistolario,* Madrid, Fundación banco de España.

LARRA, Mariano José de (1997), «Varios caracteres», en *Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres,* edd. de Alenandro Pérez Vidal, Barcelona, Crítica, pp. 119-122-

MAEZTU, Ramiro de (1913), «El problema del cine», *Nuevo mundo*, nº 1010 (15 mayo).

MAINER, José-Carlos (1998), «La "angustiosa evidencia visual". Valle-Inclán y los límites de la descripción», en Inés Carrasco y Guadalupe Fernández Ariza (eds.), *El comentario de textos,* Anexo de *Analecta Malacitana,* pp. 243-257-

MORRIS, C. Brian (1997), *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936),* Córdoba, Filmoteca de Andalucía (la 1ª edición en inglés es de 1980).

PÉREZ BOWIE, José Antonio (1996), *Materiales para un sueño. En torno a la recepción del cine en España 1896-1936,* Salamanca, Librería Cervantes.

———(1998), «La recepción del cine en la práctica teatral de Muñoz Seca», en Marieta Cantos Casenave y Alberto Romero Ferrer (coorfs.), *Pedro Munoz Seca y el teatro de humor contemporáneo (1898-1936),* Fundación Pedro Muñoz Seca, pp. 195-208.

PICÓN, Jacinto Octavio (1892), «Anti-prólogo» a Luis Taboada, *Titirimundi,* Madrid, Tipografía de Manuel G. Hernández, pp. V-XVI.

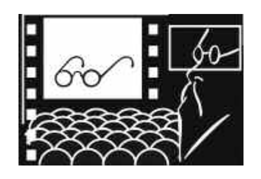
RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1993), «Teatro y cinematógrafo frente a frente: ¿enemigos o aliados?», *Angélica. Revista de Literatura*, nº4, pp. 139-157-

SCHIAVO, Leda (1980), «Cartas inéditas de Valle-Inclán», *Insula,* nº 398 (enero), pp. 1 y 10.

UTRERA, Rafael (1985), *Escritores y cinema en España,* Madrid, Ediciones J. C.

VALLE-INCLÁN, Ramón Mª del (1944), *Obras completas de Don Ramón del Valle-Inclán,* 2 vols., Madrid, Rúa Nova, 1944.

VVAA, *Blasco Ibáñez*, Valencia, Diputación/Generalitat Valenciana.



VALLE-INCLÁN: LA DISPARIDAD DE LO TRÁGICO

Juan A. Hernández Les
(Universidade de Santiago de Compostela)

LA ADAPTACIÓN Y LA OBRA DEL ARTISTA

Valle-Inclán fue trasladado tardíamente al cine español. Históricamente el cine español, salvo excepciones, ha adaptado mal a nuestros literatos por causas variadas y enfrentadas. Nuestra cultura ha venido siendo una cultura con una fuerte tradición literaria, pero lo fundamental sería añadir que esta cultura ha estado basada en la escolástica, la retórica y la dialéctica —como en la mayor parte de Europa— por supuesto-hasta casi entrado el siglo XX. Sólo que nuestras culturas vecinas arrojan todo este lastre desde la metafísica kantiana, que cambiará su manera de ver y percibir el mundo, desde Schopenhauer, y Kierkegaard que tanta influencia ejercerán sobre el teatro escandinavo y sobre el simbolismo francés, y desde Marx, Nietzsche, Bergson y Williams James, que producirán relecturas de lo trágico y una novelística distinguida tras remontar el periodo victoriano.

Más que cine literario, el cine español lo que ha producido es «un no cine». Expliquemos qué significa esto. La cuestión no consiste en preguntarnos si Valle es adaptable al cine[1]. Cualquier cosa es adaptable a la literatura, a la filosofía y al cine. Vivir es adaptar y adaptarse. Las formas de la expresión y la esencia del pensamiento constituyen el tejido de nuestro logos. Por una parte Valle es adaptable porque es teatral. Por otra, no lo es, si nos atenemos a su novelística. De todas las posibles relaciones que establezcamos dentro del relato las que unen al teatro y al cine son las más fluidas y armónicas, las más aconsejables, las más sublimes. El gran cine a veces oculta un origen teatral. Griffith, Dreyer, Bergman, Hitchcock, Mankiewicz, Wilder, Wyler, o Lean construyeron su gran obra sobre los cimientos del teatro. Y si, por casualidad, Visconti hubiera conocido a Valle, las *Sonatas* serían nuestra referencia inexcusable, nuestro «gatopardo».

No deja de ser curioso que Azorín viera en Valle unas enormes posibilidades de adaptación cinematográfica, y se sorprendiera de que nadie hubiera, todavía, adaptado a Valle-Inclán[2]. Y que una de las más grandes conocedoras de la obra de Valle Inclán, Eva Lloréns, escribiera que «este problema de los enfoques múltiples nos ha sugerido comparaciones y paralelos con la cinematografía y el cubismo»[3]. También Zamora Vicente destacó el lado cinematográfico de la obra de valle: «Los gestos, portadores de una escondida corriente de pasiones, se nos presentan en muchos casos, con rigor cinematográfico. Nada más cinematográfico que el largo paseo a través del Pazo, con el cadáver de Concha en los brazos, cruzando los salones desiertos y oscuros, acosado por el terror del instante... Y

[1] Cfr. QUESADA, Luis: *La novela española y el cine*. Madrid. Ed. JC., 1986. Págs., 163-169

[2] AZORIN: *El cinematógrafo*. Valencia, Pretextos, 1995.

[3] Cfr. LLORENS, Eva: *Valle-Inclán y la plástica*. Madrid. Insula, 1975. Pág., 23.

nuestra conciencia se lo representa todo esto cinematográficamente»[4]. Pero, en general, la crítica al cine sobre Valle ha sido una crítica, si no despectiva[5], sí bastante negativa. Lo paradójico es que ha pasado igual con la crítica a las puestas en escena llevadas a cabo en el teatro comercial desde 1970 hasta hoy[6].

El cine y el arte

A lo largo de 1830 Balzac dedicó una serie de artículos al tema del arte y de los artistas en *La Silhoutte*. En ellos hace una defensa a ultranza del artista como intelectual, pensador, innovador. Es decir, propone al artista como un trabajador que se adelanta a su tiempo, la del progresista. Balzac une a Gutenberg, a Colón, a Descartes, Rafael, David, Voltaire en un único movimiento de emancipación del hombre con respecto de la naturaleza. Pese a ello la indiferencia de la burguesía hacia los artistas pone a éstos al descubierto. Los artistas se vuelven huraños, bohemios, diferentes y, sobre todo, se vuelven pobres si exceptuamos a Víctor Hugo… Balzac nos recuerda la protección que el poder concedió a los artistas en otras épocas. Y pide justicia[7]. La generación de Valle es una generación de artistas que viven en el orgullo de ser necesarios para la sociedad, pero como son pobres viven apartados en la bohemia.

Pero hay un problema. El profesor Trías lo plantea, con ayuda de Hegel, magistralmente en estas palabras: «Hemos introducido entre el arte y la vida un decalage, la conciencia estética. Ese mundo de belleza encarnada en actos y hábitos, está para nosotros perdido para siempre... Hegel ve en ello la prueba flagrante de que el arte es para nosotros una forma de pasado. No impregna nuestras instituciones, no constituye el pináculo de las formas de poder o de gobierno, no se asienta en el corazón mismo de la sociedad y de la cultura»[8].

España ha sido un país de artistas desde Quevedo, pasando por Goya hasta Valle y Picasso. Ha producido artistas plásticos, artistas narrativos, dado arquitectos, pintores, escultores, músicos, pero no ha dado artistas de la imagen, con excepción de dos o tres genios inolvidables. Nuestros artistas no se interesan por el cine, y los que finalmente recayeron en el cine es porque no tuvieron cabida en las otras artes. Hasta aquí hemos hecho nuestro cine a base de conjugar el esfuerzo de productores, realizadores, y guionistas. Pero no de la conjunción de artistas del cine. Hemos fabricado productos cinematográficos, pero no objetos artísticos, piezas, obras artísticas. Tenemos actores, lo mejor que tenemos, sin duda, pero no tenemos los otros artistas del cine. Y todavía no sabemos qué es eso. Hemos mostrado una cierta incapacidad genética para generar arte dentro del cine. Pero España es un país de artistas, porque ha sido hasta hace poco un país trágico. Lo que el mundo admira de Almodóvar no es su facilidad para contar historias de una manera más o menos original, es su condición de artista del cine.

Uno de los primeros teóricos del cine fue Arnold Hauser. Hauser vio en el nuevo arte algo sorprendente: que frente a las demás artes el cine permite que los límites de espacio y tiempo sean fluctuantes. «El espacio tiene un carácter casi temporal; y el tiempo, en cierta medida, un carácter espacial»[9]. Con

4 *Ibidem*, pág. 257.

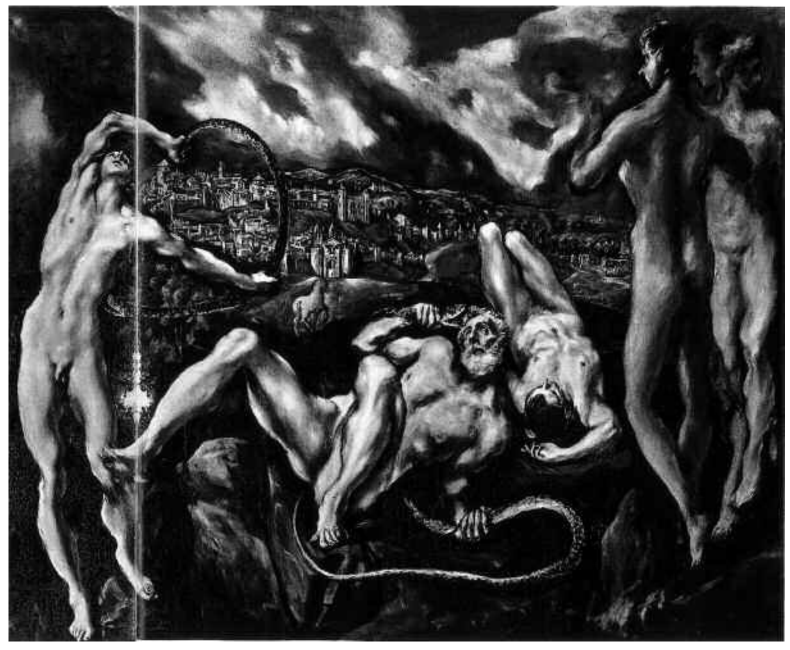
5 Cfr. EQUIPO RESEÑA: *Cine para leer,* 1985, 1987, 1994. En estos años Migual A. Díez adaptó *Luces de bohemia* y García Sánchez adaptó *Divinas palabras* y *Tirano Banderas*.

6 Cfr. OLIVA, César: «El teatro de Valle Inclán hoy». Revista *Cuadrante*, nº 6. 2003. Vilanova de Arousa.

7 Cfr. CALVO SERRALLER, F.: *La novela del artista*. Madrid. Mondadori, 1990.

8 TRIAS, Eugenio: *Drama e identidad*. Barcelona. Destino. 2002. Págs., 82 y 83.

9 HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid. Guadarrama, 1969. III, pág. 289.



El Greco: *Laocoonte*.

Valle, paradójicamente pasa algo de esto. Una especie de disparidad[10] estética entre el modernismo y el esperpento, entre el espacio y el tiempo, entre la novela y el teatro, entre el romanticismo y el simbolismo. Es un dialoguista de excepción. Escribe diálogos asombrosos cuando el cine, todavía, es silente. Pero cuando llegue el sonoro Hollywood no filmará historias, novelas, piezas: filma, básicamente, diálogos. La verdadera historia de los guiones de Hollywood es que sus productores sabían que al público había que darle buenos diálogos. Por eso contrataban escritores, aunque todos fueran «tratados a la baqueta»[11].

La prueba de que Valle estaba profundamente preocupado por el espacio está en la atención que pone en la pintura española. Le asombra El Greco[12]. La facilidad del pintor para meter a tantos personajes en tan estrechas angosturas. Cuando organiza la puesta en escena de *Luces de bohemia* vemos al escritor, pero también vemos al dramaturgo, es decir, al hombre inquieto, preocupado por las cuestiones del lenguaje. Hay escenas —luego volveremos— en que lo que preocupa a Valle es la disposición espacial, el ritmo temporal, la gama de colores expresionista que suena a pincelada gruesa y grave, a un Goya de conjunto. No es fácil sentir esta disparidad si no se ha contactado previamente con el discurso valleinclanesco.

Más que de imágenes en Valle sería más correcto hablar de sensaciones visuales. Como ya demostrara Kant el conocimiento que viene de la sensibilidad es estética[13]. Lo

10 Cfr. SCHRADER, Paul: *El estilo trascendental*. Madrid. Ed. JC, 1999. El concepto de disparidad para Schrader consiste en lo siguiente: " la disparidad inyecta una dosis de densidad humana en la monótona vida cotidiana, una densidad fuera de lo natural que crece y crece hasta que en el momento de la acción decisiva, se revela como una densidad espiritual. Pág. 94.

11 McGUILLIGAN, Pat: Bakstory. Madrid, Plot, 1988.

12 Cfr. LLORENS, Eva: *Op. Cit.*, pág.85

13 Cr. KANT, Inmanuel: *Observaciones acerca del sentimiento sobre lo bello y lo sublime*. Madrid. Alianza Editorial, 1990.

importante, como diría Kant, no es lo que el entendimiento capta, sino lo que el sentimiento siente. Esto es pensamiento romántico puro, que Goethe elevará hasta lo sublime.

La novela

Otra cosa es la novela. La novela es más difícil de adaptar. Y en esto Valle no va a ser diferente a Joyce, a Proust, a Tolstoi o Mann. Por lo general las novelas de Valle, como las de Galdós, están, a excepción de algunas *Sonatas*, sobradas de tramas. Entre las gentes del cine se considera un buen guión aquel que posee una buena trama principal y una serie de cuatro o cinco buenas subtramas. El cine y Shakespeare[14] tienen una mayor facilidad para ampliar el espectro espacial y temporal del relato tradicional anterior, pero a la vez se obligan a respetar ciertos límites para no agotar al espectador. También Juan A. Hormigón destacó este contacto shakespeariano en Valle, que él llama magisterio, al remontarse al reconocimiento del autor gallego hacia el inglés. Incluso Hormigón relaciona a Max Estrella con Lear[15]. Este asunto se refiere a la inclusión de documentos históricos en la tragedia moderna y contemporánea. Valle citaba, en este sentido, a Coriolano en una entrevista publicada por el *ABC* en 1927.

Pero volviendo a la dificultad del trasvase novela/cine la belleza de *Gertrud*[16] reside en la pequeñez de sus escenarios: su casa y el parque, y poco más. Sé que es un ejemplo extremo, pero estamos hablando de arte, y todo arte ha de trascender y resultar trascendental[17]. Es decir, ¿desde qué punto de vista adaptan los realizadores al penetrar en el núcleo narrativo de una novela histórica? Aquí han fallado siempre nuestros realizadores: ¿Es una película de aventuras? No. ¿Es una película de folletín decimonónico? No. ¿Hacemos un melodrama? No.

El cine europeo o americano, al adaptar del teatro, adapta piezas ontológicamente ya predispuestas a cambiar de «escenario», pero el teatro de Valle es «la invención de un teatro», en afortunada expresión de Ruiz Ramón[18]. En un primer momento los dramaturgos europeos suministran a los cineastas historias sobre «la liberación de la mujer», «el adulterio», «oposición campo/ciudad», y en ese momento Valle es un autor extraño que más que proponer temas, propone visiones desenfocadas de la realidad, o bien visiones de esta misma realidad que están fuera de tiempo. Ya decía Delacroix, a los jóvenes que le preguntaban, que el tema estaba dentro de uno, no fuera. Sin embargo, el mito y la farsa siempre han tenido en el cine alguna forma de trasvase y adaptación. Cuentos y leyendas han pasado bien la prueba de la adaptación. Mientras que la novela ha pasado esta prueba con cierta resistencia, con dificultad.

QUÉ QUEREMOS DE VALLE

Por lo general la gente, aquí, pide que si un director adapta a Valle lo primero que ha de conseguir es que sea un filme valleinclanesco. Esto es un error. Cuando Hitchcock rodó *Vértigo*, se dijo que era un filme hitchcockiano cuando en realidad, deberíamos decir, al menos alguna vez, que era un filme «boileauniano» o «narcejaciano», por estar basado

14 Cfr. HERNÁNDEZ LES, Juan: *Cine e literatura, a especifidade da imaxe visual*. A Coruña, CGAI, 1993. En este texto planteo la posibilidad de considerar a Shakespeare como el primer guionista visual de la Historia del Cine.

15 Cfr. HORMIGÓN, Juan A.: «El teatro de Valle Inclán en el contexto europeo». *Cuadrante*, nº 6, 2003. Vilanova de Arousa.

16 Gertrud, fue realizada en 1964 por Karl T. Dreyer.

17 Cfr, SCHRADER, Paul: *El estilo trascendental en el cine*. Ozu, Bresson, Dreyer. Madrid. ED. JC., 1999.

18 Cfr. RUIZ RAMÓN, Francisco: *Historia del teatro español*. Madrid, Alianza Editorial, 1971.

en una novela de Boileau y Narcejac. Cuando ves *Gertrud* ves el filme, pero no ves al autor y autores que hay detrás, y esto no es porque Dreyer lo subsuma o destruya, ES PORQUE EL PASO DEL RELATO DESDE EL DRAMA HASTA EL FILME SE HA HECHO SIN FISURAS. Es decir, que Dreyer es Söderberg, y Söderberg es Dreyer. Aquí no ha sido así. Marsillach adapta a Valle, *Flor de santidad*, y la gente lo que quiere es ver a Valle. Este es el problema: aquí la distancia es sideral. Es una distancia artística. Un Visconti, un Scola, un Oliveira, quizá un Almodóvar, habrían podido o pueden adaptar a Valle-Inclán. No deja de ser sorprendente, porque Adolfo Marsillach era hombre de teatro, pero *Flor de santidad*, es novela. Nuestros escritores, debemos reconocerlo, han sido superiores a nuestros cineastas. Creo que la mejor manera de adaptar a Valle —estamos a tiempo— sería adaptarlo por fragmentos. De hecho aquí se ha hecho de una forma inversa: reunir fragmentos para adaptar filmes, pero Valle, poseedor de una narrativa tan «espallada», quizá requiera ese compromiso. Por otra parte las versiones de Díez —*Luces de bohemia*— y de García Sánchez —*Divinas palabras* y *Tirano Banderas*— no gustaron a nadie. Propongo esta hipótesis: en nuestra cultura los hombres del teatro y los del cine van por caminos opuestos. Cuando sale un cineasta que monta un espectáculo —Gutiérrez Aragón, Miró— está condenado al fracaso, mientras que nuestros directores teatrales difícilmente se atreven a dar el salto a cine. A excepción de Marsillach —que tampoco fue un hombre auténticamente de teatro— y ahora de Boadella, que sí es un artista completo, la escisión artística en España es descorazonadora. Por lo demás, Fernán Gómez se movió siempre bien entre el teatro y el cine, pero nunca adaptó a Valle. La tradición grotesca ha funcionado bien en el teatro romano de la época del imperio, semiclandestinamente en el medioevo, y tímidamente en el relato medieval. En cine lo grotesco es insignificante.

Galicia

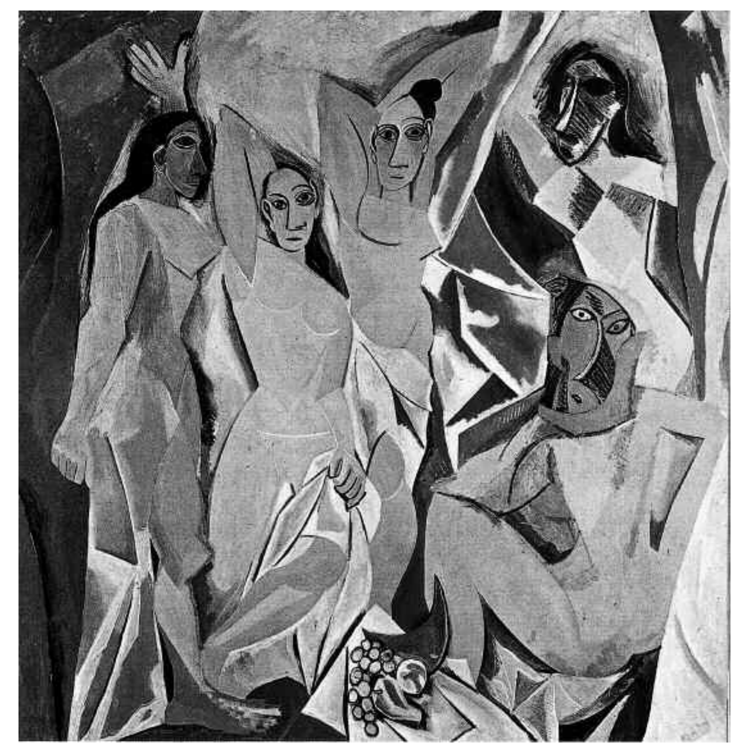
Aunque escribiera en castellano Valle era un artista gallego. Quienes adaptan a Valle no lo son. Que yo sepa nadie ha adaptado a Strinberg en el cine español. Cantaría. Quiero decir que el cine español, desde Bardem hasta García Sánchez, ha mimetizado una fuente de relatos que hablan de una Galicia que, bien no existe, o bien sólo existió en la cabeza del autor. Mimetizan una antropología cultural y una mitología propias de un país que desconocen. Para hacer un buen Valle sería necesario que hubiéramos contado con muchos Valle. Valle ve en Galicia un espacio trágico para la inclusión e interpretación de lo mitológico. Una mitología que sólo carece de dioses, pero no acaso de monstruos e imperfecciones. Ve la parte maldita del hombre, pero no alcanza a ver como Sófocles la parte serena y pasiva del hombre, a no ser (volveremos) que esa parte aparezca en *Luces de bohemia*. Además, la tragedia es una operación de la lógica, por más que pese a Nietzsche[19], sobre una religión exhausta y sobre una sociedad endogámica que ha de ser repudiada, aunque sea inocente[20].

Así, si la tragedia griega es una tragedia acerca de una sociedad básicamente agraria y ágrafa, la tragedia de Valle es, a partir de 1920, la tragedia de una sociedad feudal o feudalizada, dado que no es fácil inscribir a ninguna región o nacionalidad española en el ámbito de un feudalismo dado[21].

19 NIETZSCHE, F.: *El origen de la tragedia*. Madrid. Espasa Calpe. 2000. En esta obra el filósofo alemán arremete contra Sócrates, a quien culpa de ser el autor de la muerte de la tragedia clásica. En realidad, la lógica socrática está presente también en el ciclo sofocleo, es decir, en pleno vigor y centralidad de la tragedia.

20 Tanto Freud como Nietzsche analizan Edipo como un personaje inocente.

21 Ortega niega que haya existido en España el feudalismo, debido al hecho de que las invasiones bárbaras que atraviesan la península aportan un excipiente de tribus ya romanizadas, exhaustas, como la que forman los visigodos. Cfr. *La España invertebrada*. Espasa Calpe, 1970.


Picasso: *Las señoritas d'Avignon*.

Por otra parte esta galleguidad de Valle es relativa. Se refiere a uno de sus numerosos ciclos vitales y artísticos. Sus adaptadores, al adaptarlo, creyeron que todo Valle era localista pero, en realidad, después del primer ciclo galaico nos encontramos con un ciclo modernista y, finalmente, con el ciclo esperpéntico[22]. En este caso la disparidad es externa a Valle.

VALLE, LAS FUENTES O EL ARDOR

Baudelaire, el poeta que está contra la naturaleza y contra el pueblo, y que muere en 1867, un año después del nacimiento de Valle, va a ejercer una influencia extraordinaria en la generación posterior. En 1884 sale en París una novela esencial: *A rebours,* de Huysmans, cuyo protagonista, Des Esseintes, será considerado como el prototipo de la decadencia. Es un personaje que vive prefiriendo lo artificial a lo real. Es el principio de un ataque feroz al naturalismo. A Huysmans le acompañan Verlaine, Mallarmé, Mirabeau, Moreas... ¿Y Valle?

En su manifiesto de 1886 Jean Moreas definió así al simbolismo: «La poesía simbólica trata de vestir a la idea con una forma sensible que, sin embargo, no sería un fin en sí misma, pero como sirve para expresar la Idea, continuaría sujeta a ella». Es decir, nada, ningún objeto, existe fuera del yo del artista. Estos poetas vuelven la cara a la decadencia de Roma. Y le dan la cara al público. El arte es una cosa demasiado seria como para mirar al público. A este proceso se unen Van Gogh y Gauguin, lo que, finalmente, recalará en los fauvistas y en Picasso. Valle, que empieza en 1895, vive esta experiencia de cambio, dominada por los pintores, alcanzando la defor-

[22] Cfr. HORMIGÓN, Juan A.: *Op. Cit*.

mación de la realidad su máximo hito con *Las señoritas de Avignon* (1907)[23].

Esta agitación del yo simbólico, del yo punto de vista, lleva a Valle a crear un personaje, él mismo, que tiene la nostalgia de un pasado que ya no existe, aunque del que quedan secuelas. En este sentido es un germano, porque la nostalgia del pasado es una forma de romanticismo que propicia la idealización del amor en el caso de cierta narrativa europea —*Tristán e Isolda*—[24], igual que a los románticos alemanes les interesará el pasado medieval, el gusto por lo gótico, lo oscuro y lo misterioso. La *Gestalt* de Valle es Galicia. Valle necesitaba una disparidad para alcanzar un cierto estilo trascendental. Lo halla en su propia tierra. La disparidad que apunta a la temporalidad, y a la que apunta a las relaciones entre sus personajes. Necesita al Marqués de Bradomín. Otro decadente.

A Valle no le interesa el presente como a casi ningún verdadero artista, ya se trate de Estrasburgo, de Copérnico, de Kant, de Shelley, , de Goya, de Griffith, de Hegel o de Shopenhauer. Le aburre el mundo, y necesita refugiarse en otro mundo. Quizá el único inadaptado. Durante muchos años el cine anduvo buscando un lenguaje propio basado en fórmulas independientes, relatos propios, imágenes sutiles, diálogos casi inexistentes, planos sonoros silenciosos, incluso cuando adaptaba novela y teatro. Pero el teatro de Valle es un teatro contra el teatro, y ahí sí que habría que darle la razón a García Escudero[25]. Y también a Oliva, que en un magnífico estudio[26] desmenuza todas las contrariedades con que los hombres del teatro posterior se encontraron al intentar adaptar a Valle: antihéroes, finales adelantados —y por lo tanto no trágicos—, finales impropios, medidas excesivamente cortas para la duración convencional de una pieza comercial, a la vez que cuestiona todos los montajes que se han hecho hasta ahora.

Los modernistas, entre los que se encuentran los hermanos Machado y Benavente, Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez buscan el principio de la belleza. La belleza era, para estos poetas y escritores la luz mediterránea, la mujer andaluza, las flores, los jardines, una forma también de regreso a lo romántico, a ese tímido romanticismo que sólo halló en Bécquer cierta compostura por la nostalgia de un tiempo perdido. Los modernistas españoles venían de la segunda generación de los románticos franceses, especialmente Baudelaire. Octavio Paz los definió muy bien: «No los fascina la máquina, esencia del mundo moderno, sino las creaciones del Art Nouveau. La modernidad no es la industria, sino el lujo. No la línea recta: el arabesco de Aubrey»[27].

Si es, como dice Gimferrer, una experiencia del lenguaje, entonces, el modernismo encuentra en Valle una disparidad alucinante, embriagante. Este modernismo adquiere en Valle una fuerza creadora al conjeturarse sobre una cultura antigua, una sociedad arcaica, y un paisaje tan tenebroso como el paisaje de Novalis, de los hermanos Schlegel, de Goethe, y en general del círculo de Weimar. En esto Valle fue más modernista que nadie. Pero, además, da un paso que nadie se atrevió a dar en el ámbito del expresionismo, primera forma estilística de lo moderno. El paso al esperpento. Dice Kant que «la tragedia se distingue de la comedia principalmente porque en la primera se despierta el sentimiento de lo sublime, y en la segunda el de lo bello»[28].

Los expertos consideran el modernismo en pintura y literatura como una deformación

23 Cfr. GIMPEL, Jean: *El artista, la religión del arte y la economía capitalista*. Barcelona. Gedisa, 1991.

24 De hecho, su primera novela, *Femeninas*, trata el tema del adulterio.

25 García Escudero consideraba que Valle era inadaptable.

26 Cfr. OLIVA, César: *Op. Cit*.

27 Cfr. GIMFERRER, Pere: *Antología de la poesía modernista*. Barcelona. Barral, 1969, pág. 7.

28 KANT, E.: *OP. cit*., , pág. 39.

del romanticismo[29]. Nosotros preferimos considerar el expresionismo pictórico y cinematográfico como una prolongación sublime del romanticismo alemán. Por lo tanto, este postromanticismo español no deja de ser una venganza contra una sociedad y una visión estética que impidió a los artistas de la generación anterior desenvolverse con libertad. No tuvimos hugos, ni baudalaires, pero tuvimos en Rubén Darío y en Valle verlaines. Esfuerzo del romanticismo en no morir.

EL ESPERPENTO, DISPARIDAD DE LO TRÁGICO

Al citar a Aristóteles[30] cree Oliva reconocer en los dramas de Valle esperpentos más que tragedias. Sería interesante completar la inconclusa cita a Aristóteles: «...realizada por medio de un lenguaje enriquecido, con todos los recursos ornamentales, cada uno usado separadamente en las distintas partes de la obra; imitación que se efectúa con personajes que obran, y no narrativamente, y que con el recurso a la piedad y al terror, logra la expurgación de tales pasiones»[31]. Lo básico de la tragedia, para Aristóteles, es que sea imitación de acciones y de la vida, de la felicidad y de la desdicha. Los hombres son felices o desgraciados según sus acciones, dice Aristóteles, y que no hay argumento trágico sin «peripecias», sin «reconocimiento», y sin «pensamiento». Es decir, 1º) el paso de una situación a su contraria, 2º) el paso de la ignorancia al conocimiento, y 3º) la enunciación de algo. Naturalmente las tesis de Aristóteles no se acaban aquí, pero todo lo dicho hasta aquí subsume a la disparidad trágica en Valle-Inclán.

En su pieza *Los cuernos de don Friolera* Valle sitúa este diálogo en boca de don Estrafalario: «Porque ya son inmortales (se refiere al recuerdo de los muertos). Todo nuestro arte nace de saber que un día pasaremos. Ese saber iguala a los hombres mucho más que la Revolución Francesa».

Esta reflexión sería precisamente trágica si no fuera por el hecho de que la historia, la conciencia de la historia, es una percepción antitrágica. Frente a la intuición dionisiaca de la tragedia griega, de Edipo, el personaje valleinclanesco pulula entre lo griego, es decir, la sabiduría dionisiaca —saber que un día pasaremos— y la decepción histórica de que el conocimiento está por encima de la igualdad social. O quizá la generación de Valle esté experimentando una decepción y una tristeza trágica, en donde no está solo la conciencia de que el pueblo español ha tocado fondo, sino que está también la desesperación ante el curso de los acontecimientos: pobreza, marginación, y el fracaso de las revoluciones que auguraban el triunfo de la clase obrera. Pero Valle, que no cree en el poder, difícilmente cree en el pueblo.

El propio Valle decía, refiriéndose al esperpento que «... Y hay otra tercera manera, que es mirar el mundo desde un plano superior y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete»[32]. Es curioso observar que Valle pensaba en estas piezas como género literario, y no como pieza teatral. En realidad, esta reflexión podría servir para parte de su teatro, pero no para todo su teatro. A Max Estrella, su alter ego, no le ve desde arriba, sino al mismo nivel, horizontalmente.

Pero la duda nos agita cuando nos situamos ante un texto como el de *Luces de bohemia*. En *Edipo en Colono* Sófocles sitúa a su personaje en la vejez. Edipo es un ciego que observa pasar la vida, que ha alcanzado una

[29] Cfr. LLORENS, Eva. *Op. cit*., pág. 201.

[30] Cfr. OLIVA, César: *Op. Cit*.

[31] Cfr. ARISTÓTELES: *La poética*. Barcelona, Icaria, 2000. Pág. 29.

[32] Cfr. MARTÍNEZ SIERRA, G.: «Hablando con Valle-Inclán». *ABC*, 7 de diciembre de 1938.

cierta serenidad. En la pieza de Valle, Max Estrella es un ciego que filosofa a la manera del Sócrates final, el Sócrates de la apología platónica. Si bien, Max no es del todo trágico, porque se desespera, y chilla. Finalmente le propone a Latino que tenga la amabilidad de llevarlo hasta el Viaducto: «Te invito —dice— a regenerarte con un vuelo». La ironía casi parece dionisiaca, y Jaspers[33], sin duda, aceptaría una dimensión trágica, aunque Nietzsche quizá no.

El teatro funciona en Grecia como una fenomenología crítica, como un medio, y no nos referimos a su característica instrumental, sino al sentido mediático, a su poder como referente simbólico, en donde la gente acude para sentir opinión, no lo que se opina, aunque por extensión también. Nietzsche y Jaspers han hablado de este saber trágico. La filosofía misma encuentra por todo fundamento la opinión. Al principio se opina, después se propaga de lo que se opina. En el teatro griego hay una acción constante de la propagación: la extensión de las acciones. Alguien que viene y se va, o vuelve o atraviesa propagando sus ideas. Las suplicantes son las danaidas que huyen de un país bárbaro, de la lujuria y la violación, creyendo descender de Zeus, que es un dios benéfico capaz también de engendrar hijos con el simple tacto o el simple hálito. La tragedia como sistema para que un pueblo tome conciencia no como pueblo, sino como pueblo poblado de hombres, el hombre.

La tragedia testifica un primer derrumbe en la comunidad inquebrantable que formaban dioses y hombres[34]. La tragedia es el psicoanálisis de la sociedad griega, una sociedad que va a dejar de ser arcaica para pasar a ser moderna. La tragedia realiza este proceso en un breve periodo de tiempo, en sólo cien años. No es Sócrates, como quería Nietzsche[35], el asesino de la tragedia, sino que es la tragedia la que anticipa una devastación, y un final. Esa comunidad de dioses y hombres está a punto de deshacerse. Zeus ha arrojado a Prometeo del paraíso, pero Zeus lleva en sí la misma marca que destruirá a Edipo, condenado al mismo fin que aquél había procurado a su padre.

LUCES DE BOHEMIA

El esperpento, entonces, vendría casi a ser el psicoanálisis de la sociedad española: la injusticia, la estupidez, la miseria, la arbitrariedad, la traición, como diría Ruiz Ramón[36]. Max Estrella es el personaje quizá más edípico del edificio valleinclanesco. Porque se sitúa entre la culpa y la inocencia. Es discutible, con todo, la siguiente reflexión de Ruiz Ramón: «El esperpento, lejos de negar lo trágico o de predicar su ausencia, es el único modo lícito de dar testimonio de lo trágico, sin traicionarlo. Paradójicamente la forma clásica de la tragedia es la única forma radicalmente inadecuada para la expresión de lo trágico, pues los contenidos de éste se han vaciado de toda significación, de todo valor, reducidos a una sola categoría: la de la falsedad»[37]. La tesis de Ruiz Ramón es que el nuevo héroe trágico debe renunciar a toda actitud trágica para que su testimonio sea válido. Sí, en ese sentido, pues ya hemos dicho que a estos personajes no los golpea el peso de la mitología, sino el peso de la Historia. En todo caso, su final es el mismo: el fracaso. La conciencia del hombre de saberse fracasado

[33] Cfr. JASPERS: *Lo trágico*. Málaga. Ed. Librería Agora, 1995.

[34] Esta tesis la defiende Carlos Ayala en sus notas prologales a la edición de las obras de Esquilo en Ediciones Zeus, Barcelona,1968.

[35] Nietzsche dedica un amplio capítulo en *El origen de la tragedia* a la figura de Sócrates, a quien condena sin aspavientos, como principal destructor de la tragedia griega y, especialmente, del saber dionisiaco.

[36] *Op. Cit*., pág. 136.

[37] *Ibidem*, pág., 136.

es el mayor descubrimiento de la cultura y hombre griegos. Estas criaturas esperpénticas mantienen esa lucidez.

Sin Nietzsche difícilmente habría retomado la literatura europea la tragedia. Valle se anticipó a Giraudoux, Anuoilh, y a Cocteau. Ninguno de ellos adoptó su inverosímil propuesta. Giraudoux es un imitador de lo clásico. Pero su fuerza es irresistible en *Electra*, mimesis de Eurípides: «tengo mi conciencia, tengo la justicia, tengo todo», dice Electra. Parece Max Estrella, aunque nuestro personaje no es tan reacio a lo social como la heroína trágica. Por otra parte cuando Max dice, al principio de la obra, que ve el mundo no hace otra cosa que transmitirnos una idea nietzscheana: que va por delante, que se anticipa como un mago, que intuye como un Edipo, que vence como a la esfinge.

En *Luces de bohemia* hay una interpretación de la tragedia. «Da un sentido trágico a la vida española», vendría a ser la reflexión de Valle. Esto significaría, ante todo, penetrarse del sentido de los griegos. Tomar conciencia del dolor. Esta inteligencia emocional, tan de moda en nuestros días, es la misma inteligencia que revelan Electra, Orestes, Antígona y Edipo. A esta tragedia valleinclanesca sólo le falta el destino. Pero el destino ha sido muy mal explicado. No es la fatalidad, que también, es el rumor que acecha desde afuera. El destino aparece anunciando hechos que han sucedido antes de que uno naciera y hechos que a uno le sobrevendrán. Los griegos nos dicen que hay que cumplir, sancionar los acontecimientos, las noticias, aunque el cumplimiento te destruya.

Max Estrella es un personaje insuperable en los tiempos modernistas y simbolistas en que Valle cambia su rumbo girando hacia la desesperación. Habla corto. Es ciego. Sentencioso como Juan de Mairena[38], prepotente como Creonte, pero fracasado como todos los grandes héroes. Valle lo compara con los Hermes de la tragedia. Ve el mundo. Max ve el mundo. Es asombroso. Hacía miles de años que un personaje del teatro no se expresaba así. La unidad escénica también sorprende. Cada escena es un mundo cerrado y unitario. Unidad de espacio y tiempo. Quince. Los personajes entran en el tema de España[39]. «Aquí los puritanos de conducta son los demagogos de la extrema izquierda», dice Max. Lo que molesta a Max del pueblo español es su insensibilidad hacia los enigmas de la vida y la muerte. Es decir, la disparidad es ser trágico en un país que no es trágico, que no tiene conciencia de lo trágico. La trama consiste en un viaje peripatético de Max y Don Latino que van desgranando la actualidad política e histórica mientras cierran a su paso tabernas y locales, mientras avanza la noche. Max es un cesante de hombre libre. Valle no se engaña: «los ricos y los pobres, la barbarie ibérica es unánime». Así hasta la escena duodécima en la que Max sostiene que la tragedia nuestra no es una tragedia, sino un esperpento. Pero la pregunta es: ¿Es Max un héroe clásico? Quizá no. Sólo una imagen del espejo deformado, deformante.

La acracia valleinclanesca se impone aquí de una manera sublime. Al llegar a este punto de su vida y de su obra quizá Valle ya ha alcanzado una opinión ideológica ante el vivir y el existir. En ese momento de su vida la influencia social del anarquismo en España es muy grande. Valle no soporta a los dogmáticos de la extrema izquierda, ni al hombre masa descubierto por Ortega, ni a los ricos, que son también barbarie. En una situación tan desesperada a Max sólo le toca ser cesante de hombre libre. Pero apunta su dedo hacia todo y hacia todos: al Estado, a la izquierda,

[38] Cfr. MACHADO, Antonio: *Juan de Mairena*. Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral., 1970. Espléndida reflexión sobre la educación y el magisterio.

[39] En 1924 Ortega escribe *La rebelión de las masas,* Madrid. Espasa Calpe, col. Austral, 1964. Una critica despediada del hombre masa, el hombre que no quiere distinguirse de los demás, sino parecerse a todos.

a la derecha, al pueblo. El director de escena y escritor Luigi Squarzina, que produjo estupor en Hormigón, no entendió a Valle cuando lo reputó de «social fascista», pese a que en Italia el movimiento anarquista no fue una tontería. Valle se anticipó al tema de la crisis del intelectual[40], como muy bien escribía Hormigón al final de su artículo, en *Luces de Bohemia*, asunto que produce verdadera vergüenza en la España actual.

Todos los problemas estéticos se transforman en políticos cuando le alcanza la vejez. Europa, que había conocido alguna forma de dulzura hasta la 1ª Guerra y la Revolución Rusa, encuentra en España el ensayo trágico de un periodo violento que concluirá en la guerra civil del 36. Valle no era acomodaticio con nada ni con nadie. Y aunque era aclamado por el público en la plaza de toros, se arriesgaba a veces a ser linchado por las mismas gentes que le aplaudían un minuto antes[41]. Recibió a la II República con escepticismo, si bien gozó de un cargo importante en Roma ya en el periplo final, y tuvo para con los socialistas estas sarcásticas y dolorosas palabras: «Ese partido lleva el fracaso escrito en su rótulo: Fíjate que se llama Partido Socialista Obrero, lo cual es una majadería. Los obreros no pueden tener partido o, mejor dicho, no puede haber un partido que se llame así por la sencilla razón de que los obreros son los únicos profesionales que no aspiran al mejoramiento de su clase sino a la desaparición. El obrero no quiere que le mejoren, o lo quiere como aspiración transitoria; lo que le interesa es que le supriman»[42].

40 Cfr. En este sentido un escritor posterior a Valle, Albert Camus, volverá a retomar el tema tanto por su conducta política como por su obra escrita.

41 Cfr. CARABIAS, Josefina: *Como yo los he visto*. Madrid. El País Aguilar, 1999. Págs. 79-108. En estas páginas la periodista recuerda su amistad con Valle, las ocasiones en que le entrevistó, y los cafés que compartió con el artista en el Ateneo.

42 *Ibidem*, pág. 103.

Con esta obra, concretamente la escena 11, Valle inspira a Eisenstein la escena de la escalinata de Odessa de *El acorazado Potenkim,* 1926; y a Picasso su cuadro de *Guernica, 1937*. Se parecen demasiado como para poder olvidarlo.

TODO EN EL ARTE ESTÁ DESDE EL PRINCIPIO

Esta reflexión tomada de Leonello Venturi por Eva Llorens[43] explica hasta que punto las formas del clasicismo coinciden con las formas fundacionales. Un arte es clásico cuando es fundacional. Así, el arte griego, su teatro; Giotto, en el renacimiento; los Lumiere y Griffith en el cinematógrafo. Pero a todo clasicismo corresponde la modernidad. ¿Que es la modernidad? La modernidad es la última fase del clasicismo. Modernos fueron Rossellini, Godard, Truffaut; es decir, fueron clásicos. No sé si es posible decir del movimiento literario modernista lo mismo que acabamos de decir de los cineastas.

Desde 1920, en que se abre a los espejos cóncavos, Valle está por lo sublime. Y este sentimiento alcanza a sus personajes: Max Estrella es un tipo colérico, ese sentimiento que Kant aborda con amplitud en el texto que venimos siguiendo: «El colérico —dice Kant— considera su propio valor y el de sus cosas y acciones, por el prestigio o la apariencia con que se presenta a los ojos de los demás...Sus modales son afectados. Ha de saber tomar puntos de vista de toda índole para enjuiciar su prestigio desde la diferente posición de los espectadores, pues él se preocupa muy poco sobre lo que es él, y sí mucho únicamente sobre lo que parece»[44]. Max Estrella no posee todas las características del colérico, pero éstas que acabamos de definir le sientan muy bien.

43 LLORENS, Eva: *Op. cit.,* pág. 200.

44 *Ibidem*, pág. 56.

Además Max Estrella está en la disparidad de lo trágico, como Edipo. Edipo pasa de la incertidumbre al entusiasmo[45], es decir, a la serenidad de haber descubierto que su sacrificio no será inútil para la Humanidad. La disparidad de lo trágico, entonces, no sería otra cosa que la deformación. La primera deformación nace con Shelley —el monstruo que sufre el dolor de no ser amado—, sigue con Stevenson —la necesidad de desaparecer puesto que causamos daño— y acaba con Stoker —la ansiedad que produce la inmortalidad y que sólo se supera con la muerte—. Los monstruos de Valle son más colectivos, más humildes y sociales. Los monstruos y los ciegos. Hay en Valle tantos ciegos como los hay en Picasso. Con el tiempo producirán la inspiración de autores cinematográficos como Browning.

Pero hay otros personajes que no alcanzan la figura de este héroe trágico; son los arlequines, los payasos, los titiriteros, los pajes y colombinas, los bufones, los enanos y las prostitutas. El circo. La calle. Los primeros son personajes preedípicos[46], es decir, personajes asexuados, tipos que no conocen el amor, que no han dado el salto a la madurez, que están negados para la vida porque la temen. No deja de ser inquietante que el mismo Valle aparezca como «el primer premio de máscaras a pie por la calle de Alcalá», como diría Gómez de la Serna, descripción que se parece a la que hace Eva Lloréns: «¿Y no iba acaso Valle por su mundo, detrás de su barba, debajo de su capa, y no tenía una figura escuálida de palo como la de los muñecos?»[47]. Las segundas, ya habían sido las grandes demandantes del «art nouveau», del impresionismo. Figuras típicamente modernistas, que entran con Valle y con Picasso en una nueva deformación. Ya el esperpento, ya el cubismo.

Y también el neoclasicismo, expuesto a través de la figura mítica de Mari-Gaila en *Divinas palabras*, obra que se reclama, más que del teatro griego, de su mitología: el gigante, el coro, la sensualidad pagana, la desnudez. El mismo proceso que lleva a Picasso a pintar centauros y sátiros. En cualquier caso, da igual. Valle ya escriba novela, teatro o poema, siempre lo hace con un lenguaje que subsume los géneros. La descripción que utiliza para retratar a Mari-Gaila no es la tradicional con que los dramaturgos describen a sus criaturas. Parece novela en ese instante. Y sus poemas narran, y sus novelas escenifican. Valle es metáfora visual pura. Es pintor. Es quizá el único escritor gallego que ha visto una Galicia salida del Parnaso.

La especialista Eva Lloréns traza en sus conclusiones sobre Valle este retrato ejemplar: «Recorre Valle Inclán en su proceso hasta el esperpento una curva muy abierta que va desde los adornos aristocráticos de las *Sonatas* hasta los plásticos realismos de los esperpentos. De la delicadeza tonal de las *Sonatas* al claroscuro brutal de *Luces de bohemia*, *La hija del capitán* asistimos a un proceso de enardecimiento personal frente a una realidad tremendista que domina la vida española. Es, por tanto una transformación en el estilo que refleja una creciente toma de conciencia frente a la realidad»[48].

[45] Cfr, STAEL, Madame: *Germania*. Madrid. Espasa Calpe. Col. Austral, 1991. M. De Stäel decía que el entusiasmo es quien nos lleva a sacrificar nuestro propio bienestar o nuestra propia vida... pero el entusiasmo es a la conciencia lo que el honor es al deber. Hay en nosotros un superavit de alma que es dulce de consagrar a lo que es bello, cuando se ha cumplido el bien.

[46] Cfr. BETTELHEIM, Bruno: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona, Crítica, 1994.

[47] Cfr. LLORENS, E.: *Op. Cit.*, pág. 218

[48] *Ibidem*, pág.255.

BIBLIOGRAFÍA

AZORIN: *El cinematógrafo*. Valencia, Pretextos, 1995.

CALVO SERALLER, F.: *La novela del artista*. Madrid, Mondadori, 1990.

CARABIAS, Josefina: *Como yo los he visto*. Madrid. Aguilar, 1999.

GIMPEL, Jean: *El artista, la religión del arte y la economía capitalista*. Barcelona. Gedisa, 1991.

HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid. Guadarrama, 1969

HERNÁNDEZ LES, Juan: *Cine e literatura, a especifidade da imaxe visual*. A Coruña, CGAI., 1993.

HORMIGÓN, Juan A.: «El teatro de Valle Inclán en el contexto europeo». Revista *Cuadrante*, nº 6, 2003. Vilanova de Arousa.

JASPERS: *Lo trágico*. Málaga. Ed. Librería Ágora, 1995

KANT, Inmanuel: *Observaciones acerca del sentimiento sobre lo bello y lo sublime*. Madrid. Alianza Editorial, 1990.

LLORENS, Eva: *Valle-Inclán y la plástica*. Madrid. Insula, 1975.

NIETZSCHE, F.: *El origen de la tragedia*. Madrid. Espasa Calpe. 2000.

OLIVA, César: «El teatro de Valle Inclán hoy». Revista *Cuadrante*, nº 6, 2003. Vilanova de Arousa.

QUESADA, Luis: *La novela española y el cine*. Madrid. Ed. JC., 1986

RUIZ RAMÓN, Francisco: *Historia del teatro español*. Madrid, Alianza Editorial, 1971.

STAËL, Madame: *Germania*. Madrid. Espasa Calpe. Col. Austral, 1991.

TRIAS, Eugenio: *Drama e identidad*. Barcelona. Destino. 2002

VALLE-INCLÁN, Ramón Mª del: *Luces de bohemia*. Madrid. Espasa Calpe. Col. Austral, 1974.



CONCELLO DE
VILANOVA DE AROUSA

CAIXA GALICIA

REPSOL
YPF

PREMIOS

DEPUTACIÓN DA CORUÑA



PREMIO DE ENSAIO
"MANUEL MURGUÍA"
Admisión de orixinais ata: 30 de setembro de 2004

PREMIO DOTADO CON 6.050 €



VI PREMIO DE FOTOGRAFÍA
"LUIS KSADO"
Admisión de orixinais ata: 30 de setembro de 2004

PREMIO DOTADO CON 6.050 €



PREMIO DE LITERATURA
INFANTIL E XUVENIL
"RAÍÑA LUPA"
Admisión de orixinais ata: 16 de agosto de 2004

PREMIO DOTADO CON 6.050 €



Asociación "Amigos de Valle-Inclán"
Servicio de Publicacións

Solicitude de suscripción anual ó SERVICIO DE PUBLICACIÓNS correspondente o ano 2004

TÍTULOS:

***Revista*:**

***Cuadrante nº8* (Xaneiro 2004)**
***Cuadrante nº9* (Xullo 2004)**

***Libros*:**

JAVIER SERRANO: *El Arte del Elogio. Eduardo Gómez de Baquero,* Andrenio, *lector ideal de Ramón del Valle-Inclán*

VICTOR VIANA: *Los otros Valle*

Importe da suscripción a estas publicacións: 30 euros
(As publicacións enviaranse ó longo do ano conforme se publiquen)

Boletín de suscripción
SERVICIO DE PUBLICACIÓNS

☐ Desexo suscribirme ás publicacións do ano 2004 do Servicio de Publicacións da Asociación "Amigos de Valle-Inclán" polo importe de 30 euros (incluidos os gastos de envío)

Nome: ....
Enderezo:...
Código Postal:....................Localidade ....
Provincia............................Teléfono ....

FORMA DE PAGO:

☐ Talón bancario ☐ xiro postal nº

☐ Domiciliación bancaria: Titular...
Banco/Caixa: ....
Nº conta (20 díxitos): ....

Asinado:.......................................



Vilanova de Arousa

CUADRANTE

Revista de Estudos Valleinclanianos e Históricos



P.V.P.
5 €